

学校代码：10278
学　　号：D14-03

上海音樂学院
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

博士学位论文
DOCTORAL DISSERTATION

论文题目　从丝绸之路上的乐器、乐舞看我国汉唐时期胡、俗乐的融合

Title　Research on combination of Western Region Music and Chinese secular music in Han and Tang Dynasties through the Instruments and Dances of the Silk Road

作者姓名　吴洁

学科专业　艺术学理论

研究方向　东方音乐

指导教师　赵维平 教授

完成日期　2017年3月27日



学位论文学术规范声明

本人郑重声明： 所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：吴洁

签字日期：2017年6月12日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解上海音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即上海音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士、博士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权上海音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后使用本授权书）

学位论文作者签名：吴洁　　　　导师签名：

签字日期：2017年6月12日　　　　签字日期：2017年6月12日

研究生部制

摘 要

本文以汉唐时期丝绸之路上的乐器、乐舞为研究对象，对其进行历史溯源和具体形态的考察。并且，通过对相关胡、俗乐器、乐舞组合形态、排列方式的分期调查，揭示不同时期胡、俗乐融合的历史特征及变迁轨迹，继而重点展开中国对外来音乐文化接受方式的论述。本文的研究主要建立在历史音乐学的基础上，以音乐史学和文献学为依据，结合图像学以及民族音乐学的研究方法，通过文献史料、图像资料的双重考证来阐释相关问题。

本文主要由绪论和五章内容构成。第一、第二章分别对汉唐时期经丝绸之路传入中国的印度、西亚、中亚、西域各系乐器、乐舞展开不同层次的综合性考查。并且，对中国是如何接受上述地区的音乐文化，又是如何融合这些外来音乐文化等问题加以分析、探讨。第三、第四章则分别对历史文献、石窟壁画中，乐队、乐舞的排列、组合进行分期调查，揭示其内在的变迁规律和时代特征，从历史脉络中阐述胡、俗乐器、乐舞的融合过程。第五章就中国对外来音乐文化的接受问题展开深入探讨。尤其对汉唐时期胡、俗乐的融合轨迹做出深层的剖析与论述。

关键词： 丝绸之路　乐器　乐舞　排列　胡乐　俗乐

Abstract

This dissertation focuses on the instruments and musical dances of the Silk Road in the Han and Tang Dynasties, investigating their historical sources and specific forms. Through researching the combination forms and arrangements of instruments and musical dances from the Western Regions and secular instruments and dances in China, moreover, it reveals the historical feature and transitional trail of the combination between music from the Western Regions and secular music in China in different periods, then mainly discusses the way China accepted exotic musical cultures. Research in this dissertation mainly bases on historical musicology. On the basis of music history and bibliography, it also combines the methods of iconography and ethnomusicology, explaining the relevant questions through the double tests of documentary sources and image documents.

This dissertation contains introduction and five chapters. Chapter 1 and Chapter 2 synthetically investigate the instruments and dances from India, West Asia, Central Asia and other Western Regions, which came to China through the Silk Road, as well as analysis and discuss the issues that how China accepted the music cultures from these regions and combined these exotic musical cultures; Chapter3 and Chapter4 examine the arrangements of orchestras and dances in historical documents and grotto frescos during different periods, revealing the inherent transitional patterns and time features, as well as demonstrating the combination process between instruments and musical dances from the Western Regions and secular instruments and dances in China through historical context; Chapter 5 thoroughly discusses the way China accepted exotic musical cultures, especially analyzing and demonstrating the combination trail between music from the Western Regions and secular music in China.

Keywords: The Silk Road Instrument Musical Dance Arrangement Western Region Music Secular Music

目 录

绪 论

一、 选题缘起及题解

历史上，丝绸之路的开凿不仅加速了我国音乐的发展进程，也促使我国固有文化与外来文化进行全面融合。我国的汉唐一千年作为音乐历史上一个高度融合的时期。一方面，它关联着前端的波斯、印度、中亚音乐、舞蹈。另一方面，渐趋成熟的大唐乐舞又对东亚诸国形成巨大辐射。因此，在这条丝绸之路沿线上所留存的石窟壁画、乐器实物、文献史料等无疑都成为了研究这段音乐历史的一个重要窗口。笔者之所以将丝绸之路上的乐器、乐舞作为博士学位论文的研究对象，便是缘于这段文化交流轨迹在我国古代音乐史乃至东方音乐史中的重要性，由此而引发的关注与思考。

丝绸之路最早作为连接亚洲、非洲、欧洲的一条商业贸易路线，它的意义远不止于此。自汉以来，随着丝绸之路的打通，西域音乐开始规模性地输入我国中原地区。北周至隋，南、北政治上的归属、统一，加速了音乐文化的交流与互通。唐朝，开放的政治环境、开明的文化背景以及丝绸之路的畅通，使西域诸国的音乐文化接踵而至，并与我国固有的音乐、舞蹈展开一场深度的交融，达到历史的顶峰。

目前，我国学界对于丝绸之路音乐的研究大部分集中在这段以汉唐为中心的中国段的音乐历史研究。然而，作为丝绸之路上文化交流频繁的国际化时期，对于音乐的研究仅从中国史料入手是远远不够的。对此，本文拟从史料、壁画入手，对胡、俗乐器、乐舞进行史料考证及基础性的调查，通过对具体音乐形态、排列方式的考察，揭示不同时期胡、俗乐融合的历史特征及变迁轨迹，继而重点展开我国对外来音乐文化接受方式的论述。

二、 本课题的研究现状

在我国，关于丝绸之路音乐的研究起步较晚。最早的研究可以追溯到上世纪 80 年代，叶栋、陈应时等学者对于敦煌乐谱的解译。90 年代开始，赵维平、郑汝中、庄壮、周菁葆等一批学者分别对丝绸之路上的乐器、乐舞等进行过系统的研究。近年来，在“一带一路”的国家战略引导下，此课题逐渐成为学界关注的焦点，研究成果丰硕。但从整体上看，大部分研究主要聚焦在中国段的音乐历史研究，对于前端及下游文化的关注明显不足。至现阶段，笔者通过对各类音乐辞书、图集、专著、中国知网学术期刊数据库、各类博物馆数据库的检索，共搜集到相关辞书图集 18 本、研究专著 24 本、学术文论 102 篇。研究内容涉及：乐器、乐舞、乐队等音乐本体研究、音乐与文学、宗教、美学的比较研究，以及丝绸之路音乐文化

交流的综合性研究。以下，笔者将以此逐层进行梳理和综述。

（一）各类辞书、图像集成

目前，国内已出版的《中国石窟·克孜尔石窟》（1989—1996）、牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》（1991）、《中国音乐文物大系·甘肃卷》（1998）、《中国音乐文物大系·新疆卷》（1999）、《中国音乐文物大系·山西卷》（2000）、《敦煌石窟全集·音乐画卷》（2001）、《敦煌石窟全集·舞蹈画卷》（2001）、《中华乐器大典》（2002）、《丝绸之路大辞典》（2006）、《中国石窟艺术：云冈》（2011）、《中国石窟·敦煌莫高窟》（2011-2013）、《中国石窟·天水麦积山》（2013）、《中国石窟艺术：榆林窟》（2014）、史苇湘等著《乐舞敦煌》（2014）、《丝路梵相·新疆和田达玛沟佛教遗址出土壁画艺术》（2014）等 15 本辞书、图集以介绍性的方式对丝绸之路沿线各石窟的题材、内容、乐器、乐舞等进行详细的梳理与罗列，为本论题的研究提供了基础。

另外，国外已出版的《Ajanta Caves》、《Ellora Caves》、《日本正仓院的乐器》系列图册亦对印度石窟中的乐器图像、日本正仓院所藏乐器实物等作了清晰的介绍，为笔者在进行相关丝绸之路乐器源流考时提供了图像依据。

（二）研究专著

现阶段，笔者共搜集到与本文相关的丝绸之路上的音乐研究专著共有 24 本。从研究的内容来看，可以分为以下几类：

1，音乐研究

关于音乐类的研究著作共有 6 本。其中，姚士宏《克孜尔石窟探秘》（1996）最早对克孜尔石窟中各类壁画的题材、所绘乐伎、乐舞形象进行系统梳理与分析。陈凌《胡乐新声：丝绸之路上的音乐》（2005）从乐器、乐制以及乐人诸层面展开西域音乐东渐并与我国音乐融合的现象之论述。宋博年、李强《丝绸之路·音乐研究》（2009）则从古代西方音乐至我国明清九段历史分期中，对乐器、乐舞、乐律、乐制以及乐人的东渐现象进行阐述。以上 3 本著作分别从不同角度对丝绸之路上的音乐进行考察，但都未对西域的乐器、乐舞展开系统性的研究。在此领域，赵维平的《中国古代音乐文化东流日本的研究》（2004）、《中国与东亚诸国的音乐文化流动》（2006）、《中国与东亚音乐的历史研究》（2012）3 本著作涉足较深。作者立足于音乐史学，分别对体裁、乐器、乐人、乐律、乐谱等展开过深入的调查，并且深入到周边文化交流的综合研究，继而揭示文化在传承和接受过程中的触变问题，对笔者有所启发。此外，在国外研究成果中，以日本学者岸边成雄的《唐代音乐史的研究》（1973）、《古代丝绸之路的音乐》（1988）以及林谦三的《东亚乐器考》（1999）最具代表性。他们对丝绸之路及唐代音乐所作的奠基性研究为此领域的进一步展开提供了基础。

2，舞蹈研究

在7本舞蹈研究专著中，关于敦煌乐舞的研究就占3本。郑汝中的《敦煌壁画乐舞研究》（2002）立足于大量图像资料对舞伎形象、舞蹈动作、服饰装扮等乐舞内容展开详实的考证，对笔者在唐代乐舞部分的考察起到重要作用。贺燕云《敦煌舞蹈训练与表演教程》（2009）和史敏《敦煌舞蹈教程：伎乐天舞蹈形象呈现》（2012）分别对敦煌乐舞的形象本源及艺术呈现问题展开探讨。两者从实践演绎层面对敦煌乐舞在各个时期的舞蹈语言进行全面还原与解读。另外，在丝绸之路乐舞研究方面，普加琴科娃、列穆佩《中亚古代艺术》（1994）从壁画、雕塑、细密画等八个方面，论述中亚古代艺术的起源与发展。其中，涉及胡旋舞、胡腾舞等中亚舞种的考证。赵世骞《丝绸之路乐舞大观》（1997）详细记述了新疆与中原、汉族与少数民族艺术交往中的丝路古代乐舞、现代乐舞以及丝路乐器。金秋《丝绸之路·乐舞艺术研究》（2009）对西方、波斯、印度、中亚、西亚、我国西域与中原地区的乐舞艺术进行系统、详实的调查与研究，继而论述丝绸之路上乐舞艺术的变迁与融合。张庆捷《胡商、胡腾舞与入华中亚人——解读虞弘墓》（2010）则通过虞弘和其他北朝入华中亚人，从宗教、文化、舞蹈几个侧面阐释丝路音乐文化交流现象。其中，关于唐代胡腾舞的流传与演变与本文的研究视角相似。笔者将在此研究基础上，对西域舞种进行系统性的梳理与考证，继而揭示其流变的过程。

3，音乐与宗教、文学、美学的综合研究

在8本研究著作中，苏北海《丝绸之路·龟兹研究》（2010）、刘进宝《丝绸之路·敦煌研究》（2010）、罗丰《丝绸之路上的考古、宗教与历史》（2011）3本著作分别从历史、文化、地理、宗教、考古等方面对丝绸之路上的文化作全面概述。相较于上述介绍性的研究，李小荣《敦煌佛教音乐文学研究》（2007）则通过对敦煌佛教音乐作品的解读，厘清敦煌佛教音乐文学的分类、来源以及性质等问题。贾应逸《新疆佛教壁画的历史学研究》（2010）则对古代于阗、龟兹、高昌地区的佛教壁画进行史学考证和艺术风格的阐述。此外，赵声良《飞天艺术：从印度到中国》（2008）和郑汝中《飞翔的精灵》（2010）则以飞天艺术为研究对象，从中国和印度的石窟、壁画、彩塑以及出入文书中解析不同时期飞天的造型、职能及特征。易存国《敦煌艺术美学——以壁画艺术为中心》结合敦煌学、艺术学、美学等学科进行交叉研究，以敦煌壁画为中心结合音乐、舞蹈、变文、建筑、雕塑等艺术形式，提出敦煌艺术美学这一新的研究方向。从上述这些研究著作来看，丝绸之路音乐的研究在近十年间呈现日趋活跃的态势，研究视角从音乐本体延伸至宗教、文化等领域，趋于多样化。研究方法亦有所创新与突破。然而，将乐器、乐舞置于丝绸之路文化背景下进行系统性的研究仍未展开，尚有较大的研究空间。

（三）硕博论文、期刊文章

如前已述，早在上世纪90年代，蒋咏荷、庄壮、赵维平、郑汝中、周菁葆等一批国内学者就已开始对丝绸之路沿线石窟中的乐器、乐舞以及乐队形式进行研究。2000年以后，

则出现了一股研究热潮，无论在研究的数量、深度，还是广度上都日趋活跃与成熟。现阶段，笔者共搜集到与本文研究相关的文论 102 篇。其中，硕、博论文有 18 篇。

1，石窟、壁画中的乐器研究

关于敦煌、克孜尔壁画的研究历来都是学界关注的焦点。这些课题之所以备受学者关注与其文化意义密不可分。相关研究文论共 23 篇。其中，硕、博论文有 7 篇。敦煌石窟方面，郝毅《敦煌壁画中的古乐器——方响》（1985）一文对敦煌壁画中隋唐燕乐器方响的考察。高德祥《敦煌壁画中的反弹琵琶与反弹箜篌》（1989）、《敦煌壁画中的不鼓自鸣乐》（1990）2 篇文章分别对反弹琵琶、反弹箜篌、不鼓自鸣类乐器的出现时代、表现特点及乐器形制等问题进行探讨。台建群《敦煌壁画阮的研究》（1995）、刘文荣《敦煌壁画中所见“葫芦琴”图像考释》（2013）2 篇文章均立足于文献史料，分别对敦煌壁画中的阮、葫芦琴进行考据。此外，庄壮《敦煌壁画上的打击乐器》（2002）、《敦煌壁画上的吹奏乐器》（2003）、《敦煌壁画上的弹拨乐器》（2004）等 5 篇文章分别对石窟壁画中打击、吹奏、弹拨、拉弦等乐器的数量、乐器形制等基础性问题进行调查。

新疆石窟方面，周菁葆《新疆石窟壁画中的乐器》（1985）、李玫《新疆石窟壁画中的汉风乐器》（1991）2 篇文章分别从不同视角对新疆石窟壁画中的乐器图像进行历史考证。霍旭初《西域佛教石窟寺中的音乐造型》（2005）结合西域历史和佛教发展史，对西域石窟寺中的音乐形象进行详实的考证与研究。贺志凌《新疆出土箜篌的音乐考古学研究》（博士论文，2005）以新疆地区出土的箜篌为主要研究对象，采用音乐考古学的方法对其进行历史溯源，通过实物与图像的分析、研究中揭示箜篌从传入我国直至消亡的过程。肖尧轩《克孜尔石窟伎乐壁画之音乐信息解读》（2011）、尹星《克孜尔大像窟中伎乐图像研究》（硕士论文，2011）则均以克孜尔石窟切入，对壁画中的音乐、舞蹈形象以及乐队的排列、组合形态进行考据与论述。

近十年来，刘晓伟《云冈石窟乐器图像初探》（2007）、侯峰《云冈石窟乐伎研究》（2010）、陈明《麦积山石窟乐伎图像研究》（2013）、郑炳林、朱晓峰《壁画音乐图像与社会文化变迁——榆林窟和东千佛洞壁画上的拉弦乐器再研究》（2016）等 7 篇文论则开始将研究视角延伸至丝绸之路沿线的云冈、麦积山、榆林等石窟。通过对乐伎图像的考据、相关历史的追溯，以及从壁画及实物的分析逐渐丰富丝绸之路的音乐研究，填补学界空白。

2，乐队组合、排列方式的研究

相关研究文论共 6 篇，其中硕士论文 1 篇。蒋咏荷最早在《敦煌壁画中的隋唐乐器及其组合形式》（1984）一文聚焦隋、唐两个时代的敦煌壁画，对乐器及组合形式进行分期研究。该研究主要以演奏方式为依据，将乐器组合分为以吹奏乐器为主、以弹拨乐器为主、以打击乐器为主、吹奏与打击乐器并重、弹拨与吹奏乐器并重、弹拨、吹奏、打击乐器并重六类。之后，庄壮《敦煌壁画乐队排列剖析》（1998）、《论早期敦煌壁画音乐艺术》（2004）、《敦煌壁画乐器组合艺术》（2008）3 篇文章也分别对敦煌壁画的乐队排列及乐器组合进行考察。

乐队排列上，归纳为零散式乐队、长带式乐队、组合式乐队、复合式乐队四种类型。虽然上述四类可以说是概括了乐队的排列特点。但是仅从直观的乐队布局进行划分，这种分类体系缺乏时代特性。近年来，肖尧轩的1篇硕士论文《克孜尔石窟壁画中的伎乐及其乐队组合形式》（2009）以及肖尧轩、刘文《克孜尔石窟壁画中的弹拨类乐器及其组合研究》（2013）在前人研究的基础上，对克孜尔石窟中的乐器组合、乐队排列做出了进一步的研究。然而，现阶段的研究主要局限于乐队形式的本体考察，缺乏历史、文化等层面的观照。尤其在历史、文化背景及时代特征等层面的研究显得十分苍白。因此，笔者在前人研究的基础上，试图理清乐队排列形式的构想正是在此前提下提出的。

3，舞蹈、舞谱的研究

关于舞蹈、舞谱的研究共有32篇文章。乐舞方面。王克芬《元代敦煌壁画舞蹈形象的考察与研究》（1996）对于断代舞蹈形象的研究、史敏《敦煌壁画伎乐天舞蹈形象呈现研究——动静中的三十六姿》（2007）、曹佳坞《敦煌壁画舞蹈S形肢体符号研究》（2008）、贺燕云《对敦煌舞体系的认识》（2009），以及符号《敦煌壁画舞蹈形象摭谈》（2010）等10余篇专题文论也分别从不同角度对敦煌壁画乐舞图像进行调查与分析。舞谱方面。柴剑虹在《敦煌舞谱的整理与分析》（1987）一文较早地对敦煌舞谱的内容解读和结构分析提出见解。之后，王小盾的《解析敦煌舞谱结构的钥匙——“十六字诀”说和“乾舞谱”说》（1991）、席臻贯近10篇“敦煌舞谱交叉研考”专题文论、魏娜《对敦煌舞谱研究中若干问题的再认识》（2012）等则从文学层面对敦煌舞谱的性质及其谱字问题进行比较研究。此外，何昌林《唐代舞曲〈屈柘枝〉——敦煌曲谱〈长沙女引〉考辩》（1985）、饶宗颐《代序——敦煌舞谱与后周之整理乐章兼论柳永〈乐章集〉之来历》（1991）等文论是对于个别舞谱的考辩。

值得一提的是，近十年来学界对此领域的研究状态颇为活跃，出现了数量丰厚的硕、博论文。如：赵克军《古龟兹舞蹈试探》（2006）从文献资料、龟兹石窟壁画，对胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞、狮子舞等舞蹈进行历史调查及形态特征的研究。韩小菲《有关西域乐舞文献和文物的互证与研究》（2007）从西域乐舞相关正史、杂记、诗词的梳理归纳中，结合壁画、出土文物等资料的互证，论述西域乐舞文化发展的轨迹。乔晴《敦煌莫高窟第148窟乐舞壁画研究》（2010）针对单例石窟中的乐舞形象展开综合性的考释。焦盼《隋唐乐舞的舞蹈图像研究》（2010）以历史文献及图像资料中保存的隋唐乐舞图像为载体，对舞伎与舞蹈形态进行系统分类和研究。李倩《探析龟兹壁画乐舞与敦煌壁画乐舞的关系》（2014）以龟兹和敦煌的壁画乐舞为切入点，通过对两者的分析比对揭示两者之间的关联性。解雨姣《唐代乐舞在敦煌壁画中反映》（2014）以唐代为核心，对敦煌壁画中的乐舞进行解析，继而论述多元文化影响下的唐代乐舞。从上述研究成果来看，对于乐舞的研究主要集中在形态方面。然而，这些西域乐舞是如何进入中原，并且与我国固有音乐进行融合，乐舞与乐队之间又存有何种关联等问题的研究仍有待思考和解决。

4，丝绸之路音乐研究

关于丝绸之路音乐的研究文论共有41篇。其中，从史料、壁画来看胡乐文化东渐现象的研究仅有1篇：谢生保《敦煌壁画中的唐代"胡风"——之一<胡乐胡舞>》(1994)。该文从敦煌壁画入手，结合唐诗、小说、史料等文字记载对唐代的"胡风"现象进行阐述。有鉴于此，如何从现存的壁画图像资料和文字记载入手，对历史上胡俗音乐的交融以及我国对外来音乐文化接受等问题的研究值得进一步关注与思考。

音乐文化交流方面，席臻贯《丝路音乐文化流向研究中的一些问题》(1989)、李雄飞《唐诗中的丝绸之路音乐文化》(1996)、冯文慈《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因》(1993)、周菁葆《丝绸之路与东西音乐文化交流》(1993)、金千秋的博士论文《丝绸之路乐舞文化交流史》(2001)、王立增《论汉唐时期宫廷音乐吸收胡乐的三个阶段》(2003)、周菁葆《古代丝绸之路音乐舞蹈钩沉》(2003)、梁勉《从唐墓壁画中的竖箜篌谈中西音乐文化交流》(2008)、赵喜惠《唐代中外艺术交流研究——以乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑为中心进行考察》(博士论文2012)等25篇文章分别从不同角度对丝绸之路上汉乐胡化现象展开研究。

乐器方面，2000年以后，出现的赵维平《丝绸之路上的琵琶乐器史》(2003)、劳沃格林、方建军、林达《丝绸之路乐器考》(2004)、周菁葆《丝绸之路上的箜篌及其东渐》(2010)和《丝绸之路上的五弦琵琶研究》(2011)、《丝绸之路上的双簧乐器研究》(2013) 3篇文章、周菁葆、张欢《丝绸之路上的笙》(2014)、张欢、谢万章《丝绸之路上的膜鸣乐器——纳格拉》(2014)以及梁秋丽、周菁葆《丝绸之路上的弹拨乐器》(2015)、《丝绸之路上的"筚篥"乐器》(2016)等14篇文章立足于文献史料分别对丝绸之路上的乐器进行溯源与考证，为本论题的进一步展开提供了可能。

在国外研究方面，岸边成雄《日本正仓院乐器的起源——古代丝绸之路的音乐》(1984)是对丝绸之路乐器的回溯及再考证。拓植元一《日本"丝绸之路音乐"的研究状况》(2001)则对日本学界关于丝绸之路音乐的研究现状作了系统的梳理。大部分学者的研究主要集中在乐谱领域。涉足较深的有林谦三、远藤彻、Steven Nelson等。他们对敦煌琵琶谱、五弦琵琶的定弦、节拍、演奏符号的解读以及乐谱的解译等提出独到见解，具有重要贡献。鉴于乐谱学是古代音乐史上一个艰难的课题，且与本研究并无直接关联，故不在此罗列相关文论。

从上述研究现状来看，我国学界对于丝绸之路音乐的研究虽起步较晚，但研究态势十分活跃。在近三十年的研究成果中逐渐构建了一个丝绸之路音乐研究体系。研究内容几乎涵括：乐器、乐舞、乐人、乐制、乐谱、乐律等各个方面。研究视角亦趋于多样化：既有对音乐本体的考察、音乐与文学、宗教、美学的比较研究，也有对丝绸之路音乐文化交流的综合研究。此外，近十年间出现的一批数量丰厚的硕、博论文，从对具体乐器、乐舞、乐队形态的分析，到音乐文化接受及流变现象的剖析。这些相关专题的研究逐渐填补了学界研究的空白。当然，也仍存有许多不明确之处，如乐器、乐舞的起源问题、胡俗乐融合的分期问题等。另外，在丝绸之路文化背景下对乐器、乐舞进行系统性的研究也尚未出现。由此，笔者在前人研究的基础上，提出了从史料、壁画来看胡俗乐的融合的选题构想，期望在理论研究上有所突破。

三、 本课题的研究目的及意义

针对上述有关丝绸之路上乐器、乐舞研究现状的梳理可见，研究上尚存以下不足之处：1、有关胡乐与俗乐的定义不明确，有必要对涉及的乐器、乐舞进行历史考源。2、对于乐器、乐舞形态以及乐队形式的研究视角稍显单一，跨学科意识尚显不足。有必要将其置于宏观历史文化背景中进行全面观照。3、对于汉唐时期胡俗乐融合的分期尚不明确，相关变迁规律及文化接受方式的研究仍未展开。

究竟，波斯系的琵琶、箜篌、印度系的腰鼓、羯鼓、答腊鼓等乐鼓以及中亚系的胡旋、胡腾、柘枝等舞种其原型如何？在传入我国之后发生了怎样的变化？对此，需要以乐器、乐舞的本体研究为基点，通过文献史料和图像资料的考据进行历史溯源和流变考证。在厘清这些问题之后，接踵而来的是，这些外来音乐是如何与我国固有音乐进行融合的？在以往的研究中，较多是从历史文献出发阐述此音乐现象。虽然，史料中不乏关于胡俗乐交融的文字记载。但是，其具体表现形式究竟如何？由鉴于此，对于史料、壁画中，乐器排列组合形态的考察无疑成为了一个重要的研究视角。尽管，在《仪礼•大射仪》、《周礼•春官》中有关于早期乐队的零星记载，《隋书》、《旧唐书》中亦不乏对隋、唐七部伎、十部伎等乐队形式的详细记述。但是，不同时期的乐队究竟如何排列、怎样组合？乐器形态在此发生了怎样的变化？胡、俗乐器、乐舞是如何演进、融合的？这些具体的表现形式并没有详细的文字记载。对此，本研究将以音乐史学为依据，结合图像学的研究方法，对丝绸之路沿线的石窟、壁画中的乐队形式进行分期调查，解构胡、俗乐器的同时，从乐器的角色、组合、排列等层面还原胡俗乐器、乐舞交融的实态。并试图理清其发展脉络，揭示内在的变迁规律，从而弥补我国历史上文字记载的不足。

本论题的研究建立在前人研究的基础上，重点对上述尚未深入展开及尚存争论之处进行研究。期望从乐器、乐舞的考证、分析切入，继而展开我国对外来音乐文化接受方式的论述。从而推进这一课题的理论研究，引发学界对此领域的进一步关注及研究。与此同时，在现实意义上也对古代乐器的复原、音响乐舞的还原等具有积极的意义。

四、 本课题的研究资料与方法

本研究以《二十五史》、《通典》、《文献通考》、《唐会要》等一级文献史料为主要依据，结合《妙法莲华经》、崔令钦《教坊记》、段安节《乐府杂录》、南卓《羯鼓录》、《全唐诗》、陈旸《乐书》、郭茂倩《乐府诗集》等佛教典籍、随笔、笔记、诗词、小说中记载的大量的音乐历史信息。此外，将丝绸之路上的考古资料、壁画、砖画、浮雕以及实地考察中获取的一手图像资料列为参考对象。通过对上述文献和图像资料进行综合梳理和全面把握，以乐器、

乐队、乐舞的史学考据为研究基点，结合图像学的研究方法，进行大量基础性的调查。从而真实地呈现我国汉唐时期胡俗乐融合的全过程，并试图剖析内在的变迁规律以及外在的文化接受方式。在研究中，对西亚系的琵琶、竖箜篌、铜钹；印度系的五弦、弓形箜篌、横笛、法螺、腰鼓、羯鼓、答腊鼓等乐鼓；西域系的筚篥、角、鸡娄鼓、齐鼓、檐鼓、苏幕遮、狮子舞、剑器浑脱舞；中亚系的胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞等胡乐器、胡乐舞进行源流考。另外，对壁画中胡乐与俗乐成分、角色地位、排列方式的解构，以及两者交融、变迁的过程是本论题研究的重点。与前人研究不同的是，并非单一地对乐器和乐舞进行研究，而是将其置于丝绸之路这段特殊的历史文化背景中展开。并且，采用多学科综合的研究视角和研究方法，对汉唐时期胡俗乐融合的轨迹作一全景式的研究，对学界尚未解决及展开之处提出自己的见解。

本论题的研究主要建立在历史音乐学的研究方法上。以音乐史学和文献学为依据，通过大量文献资料的推敲和考证，对汉唐时期外来及我国固有的乐器、乐舞、乐队形态、演奏形式等进行详实的历史考源和梳理，将胡俗音乐文化融合轨迹作系统的历史性考察。在此文献史料的基础上，由于相关乐队排列方式、乐器组合形态以及乐舞具体表现形式等缺乏文字记载，若仅从文献上对其进行考据存有相当的局限性。因此，本研究还将结合图像学的研究方法，依据目前国内出版的《中国音乐文物大系》、《敦煌石窟全集》等一系列权威性的音乐图像集成，以及笔者对丝绸之路沿线石窟、博物馆进行实地考察中所获取的第一手资料，对乐器、乐舞图像及实物作深度的分析与阐释。在此研究过程中，还需对相关乐器、乐舞出现的数量进行统计和归类。通过对具体数据的分析进一步揭示胡俗乐融合现象及变迁规律。与此同时，借鉴文化研究视角，全面还原汉唐时期胡乐与我国固有音乐文化交融的实态，并对文化接受方式等问题作进一步剖析和论述。

第一章　丝绸之路上的外来乐器及其流变

西汉武帝时期，张骞凿空西域，开辟了丝绸之路。这条横贯亚欧大陆的商贸要道，最初用以运输丝绸。据《后汉书·西域传》记载："驰命走驿，不绝于时月。商胡贩客，日款于塞下。"[①]这是对当时西域使者与商贩频繁往来中原的真实写照。然而，它的意义却不止于此。丝绸之路的开辟也为各国之间的文化交流起着至关重要的作用。在这条东、西方文明交汇之路上，中国、印度、西亚、古希腊古罗马四大文明交互影响，文化上不再是单向化的发展。音乐上也是如此。

张骞打通丝绸之路以来，西域诸国的音乐文化开始规模性地输入我国中原地区。印度和波斯两股文化势力构成西域音乐的主要来源。与此同时，源于巴基斯坦及阿富汗一带的健陀罗文化也伴随着佛教的东渐逐步向我国扩散。新疆，作为胡乐东渐我国的首及地区，是当时西域文化的中心。于阗、疏勒、龟兹、高昌境内的佛教寺院、石窟壁画等成为这段历史的重要见证。之后，在进一步向我国东传的路径中，河西走廊成为联结西域与中原文化的咽喉之地。胡乐文化驻足于甘肃境内的凉州、甘州、沙洲等地后，得到了极大的发展，继而向中原地区蔓延。

为了厘清这些错综复杂的音乐文化体系是如何进入我国，又是如何发生演变的。本章将聚焦丝绸之路上的乐器，以历史文献为依据，结合图像学的研究方法，通过地理区划，分别对印度、西亚、西域乐器展开历史考据，在对其进行流变脉络的考察中，揭示多元音乐文化的交织现象。

第一节　印度传来的乐器

印度，位于南亚次大陆。丝绸之路沿线上重要文明古国。自孔雀王朝（公元前三世纪）以来，佛教先后北传大夏（希腊）、大月氏（阿富汗）、安息（伊朗）等国。公元一世纪前后，贵霜王朝的建立使其成为中亚佛教的中心，犍陀罗艺术[②]的形成更是标志着文化上的高峰。西汉时期，随着张骞凿空西域，印度的佛教、犍陀罗两股文化便开始向中国的西域（新疆）东渐。进入天山南麓的于阗、北麓的龟兹后得以迅速扩张，并向邻近的疏勒、焉耆、高昌等地区蔓延。接着传至河西走廊，向中原地区辐射。当时，为宣传教义而建凿的佛教石窟遍布丝绸之路沿线，留存了大量珍贵的音乐图像。公元四世纪，"张重华据凉州得天竺献乐"[③]、

[①] [南]范晔：《后汉书·西域传》，北京中华书局，1965。

[②] 犍陀罗艺术：指贵霜王朝时期形成于印度犍陀罗（今巴基斯坦白沙瓦地区）的一种佛教艺术。因受古希腊文化影响而兼具印度和希腊风格。主要体现在佛教造像上，其特点为：面部轮廓呈椭圆形，直鼻深目，身披长衫，袒露右肩，带有胡须，头发呈波浪形，伴有顶髻，具有古希腊余韵的佛教造像。

[③] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷 15，北京中华书局，1973，第 379 页。

“吕光灭龟兹后得龟兹乐”[1]等历史事项加速了印度音乐的东渐，乐人、乐器、佛曲等源源不断地向我国输入。横笛、法螺、五弦琵琶，以及腰鼓、羯鼓等印度系乐鼓对我国音乐的影响意义重大。由此，笔者将从乐器入手，以演奏形式为分类，通过乐器的考释，揭示其传播与流变的轨迹。

一、吹奏类

从印度传入我国的吹奏乐器主要有横笛、法螺两种。前者在我国宫廷俗乐中扮演着重要的角色。后者因具有乐器与法器的双重身份，在佛教石窟中大量显现。以下，笔者将分别对这两件乐器进行考释。

1，横笛

单管类吹奏乐器。关于它的起源，学界尚存“西域传入说”和“我国固有说”两种观点之争。不可置否，无论是崔豹《古今注》中：“横吹，胡乐也。”[2]的相关记载，还是我国出土的固有的笛类乐器实物都是判断横笛源流的重要依据。笔者对此不作赘述，试在前人的基础上将横笛置于不同形态的乐器组合中进行新的考据。

如前所述，在公元二世纪后半叶的印度浮雕《脱胎画雕像》中已有吹奏横笛的乐伎形象，并且与成型于印度的五弦琵琶进行组合。这件乐器在印度当地的石窟中频繁出现。在公元五至六世纪，阿旃陀第 9 窟（图 1-1-1）列柱上就刻有一位吹奏横笛的伎乐形象。与此同时，在犍陀罗地区，巴基斯坦东南部 Mirpur Khas 的浮雕中也出现了横笛。图 1-1-2 所示，乐伎将横笛平放嘴边进行吹奏，与左图斜吹的角度略有不同。这两幅乐器图像清晰地显现出印度横笛的传播轨迹，以及犍陀罗文化的流动迹象。



图 1-1-1 公元五、六世纪 印度阿旃陀第 9 窟



图 1-1-2 公元五世纪 巴基斯坦 Mirpur Khas 浮雕

此后，在东渐我国的过程中逐渐衍生出不同形态的组合模式。例如，公元四世纪克孜尔第 38 窟东、西两壁的七组天宫乐伎。横笛共有四例，分别与五弦、答腊鼓、琵琶、阮咸进行组合（图 1-1-3）。由此可见，横笛与弹拨、打击乐等不同类别的胡乐器均可进行组合。此外，同窟《说法图》中还有横笛、筚篥构成的胡乐吹奏组实例。新疆和阗约特干遗址出土

[1] 参见上注。
[2] ［晋］崔豹：《古今注》，台湾商务印书馆《景印文渊阁四库全书》，第 850 册，第 106 页。

的陶片中，亦有横笛、铜钹的组合。从以上数例横笛与胡乐器的组合中可推断它可能源于西域。



图 1-1-3 公元四世纪 克孜尔第 38 窟 右壁天宫伎乐

无独有偶，这种组合形式也大量涌现在文学作品中。如李白的《夜别张五》："横笛弄秋月，琵琶弹陌桑。"[①]王维的《凉州赛神》："健儿击鼓吹羌笛，共赛城东越骑神。"[②]等大量边塞诗词中亦不乏有横笛与其它乐器组合的描述。尽管，其中的"羌笛"、"鼓"并未能与壁画中的"横笛"与"答腊鼓"完全对应，但从文字记载中仍可见横笛与胡乐器的组合规律。

隋唐时期，据《新唐书》、《旧唐书》、《通典》等史料记载，横笛被用于宫廷多部乐之中，包括西凉乐、高昌乐、龟兹乐、疏勒乐、安国乐等西域乐舞，而在清商乐等中原乐舞中则不见其身影。另据《通典》卷 146"乐六"记载："散乐，用横笛一、拍板一、腰鼓三。"[③]横笛也用于散乐这一胡部音乐体裁之中。由此可见，横笛不仅常用于胡乐组合中，也大量出现在以胡乐为主的乐队架构及胡乐体裁中。通过上述对于横笛在石窟壁画、音乐文物以及历史文献中的组合形态考据，笔者认同赵维平教授在《中国与东亚音乐的历史研究》中提出的"横笛来自于印度"[④]观点。

横笛作为一件具有西域色彩的旋律性乐器，音色突出。不仅是小型器乐合奏中的主要乐器，也是唐代敦煌大型经变乐舞中出现频率最高的吹奏乐器。在乐队中通常与西域的筚篥，我国的竖笛、排箫、笙等俗乐器并用，组成音色丰富的吹奏组置于乐队前排。从中反映出，横笛这件胡乐器在我国的主流地位及功用。

2，法螺

吹奏乐器，又称贝、蠡、海螺。起源于印度，作为佛教法器，故又有法螺、梵贝的称谓。2015 年笔者在对印度石窟进行实地考察时，在奥兰加巴德地区的阿旃陀、埃洛拉两大佛教石窟中均发现有大量吹奏法螺的伎乐形象，佛教意味浓厚（图 1-1-4）。这件乐器通常伴随着佛教题材的浮雕、壁画而出现。例如，在公元二、三世纪左右，佛陀降魔题材的犍陀罗浮雕中，就可见法螺的身影（图 1-1-5）。这与公元一世纪前汉译佛教典籍《妙法莲华经．序

---

① [清]彭定求等：《全唐诗》卷 174，第 5 册，北京中华书局，1999，第 1781 页。
② 参见上注，卷 128，第 2 册，第 1308 页。
③ [唐]杜佑：《通典》卷 146，北京中华书局，1984，第 764 页。
④ 赵维平：《中国与东亚音乐的历史研究》，上海音乐学院出版社，2012，第 97 页。

品第一》中：“今佛世尊欲说大法，雨大法雨、吹大法螺，击大法鼓。”[①]法螺、法鼓用于礼佛之文字记载相吻合，由此可见其具有乐器与法器的双重功用。

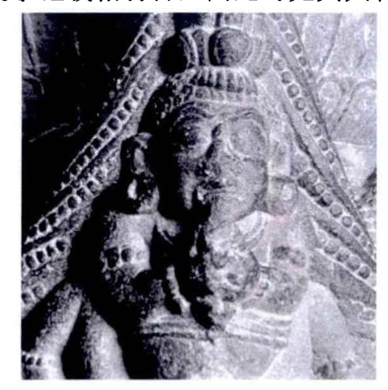




图 1-1-4 公元十世纪 印度埃洛拉第 32 窟

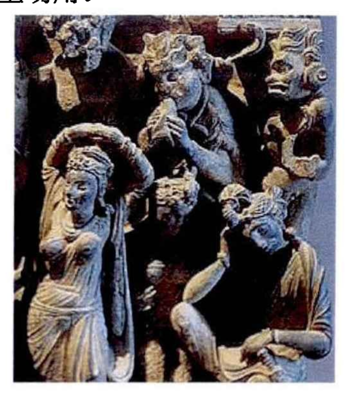


图 1-1-5 公元二、三世纪 犍陀罗浮雕 局部

此后，随着佛教传入中国，佛寺、石窟开始遍布于阗、龟兹、高昌等地。然而，法螺在这一时期新疆地区的石窟壁画中却鲜少出现。以龟兹石窟中建凿最早的克孜尔石窟为例，法螺在其中仅有一例。相较之下，我国甘肃、中原地区的敦煌、云冈、巩义等佛教石窟中却留下了数量丰厚的法螺图像，且集中出现在汉魏时期，如敦煌第 272、248、249 窟、云冈第 10、16 窟、巩义第 3 窟等早期洞窟中（图 1-1-6、图 1-1-7）。



图 1-1-6 西魏 敦煌第 249 窟 南壁天宫伎乐



图 1-1-7 北魏 巩义第 3 窟 东壁第六人

隋唐时期，被纳入宫廷燕乐中的西凉、龟兹、天竺、扶南、高丽等诸乐之中。据《旧唐书·音乐志》载：“贝，蠡也，容可数升，并吹之以节乐，亦出南蛮。”[②]以及《乐书》“梵贝”条载：“贝，蠡之大者也。今之梵乐用之以和铜钹，释氏所谓法螺。”[③]通过上述两段文字记载可知，法螺和铜钹在乐队中起着引拍的作用。此类乐器组合，在白居易的《骠国乐》中：“玉螺一吹椎髻耸，铜鼓一击文身踊。”[④]也有相对应的文学描述。

法螺作为单音吹奏乐器，和埙、角等乐器类似，无法吹奏固定音高，发音单一。因此，从实际演奏效果来看并不适用于乐队。除敦煌初唐第 220 窟、榆林中唐第 25 窟等少量壁画

[①] [东晋]鸠摩罗什译：《妙法莲华经》序品，第一，中州古籍出版社，2010。
[②] [后晋]刘昫等：《旧唐书·音乐志》，北京中华书局，1975。
[③] [宋]陈旸：《乐书》，卷 136，景印文渊阁影印《四库全书》第 211 册，台湾商务印书馆，1986，第 622 页。
[④] 引自《白居易集》卷 3，北京中华书局，1979，第 70 页。

中绘有法螺，其余唐代大型经变乐舞中较少配置这件乐器。由此可见音乐壁画中的现实意义，以及以印度佛教为载体的音乐文化经丝绸之路进入中原的事实。

二、弹拨类

在印度传入我国的弹拨类乐器中，五弦琵琶、弓形箜篌是西亚的琉特、竖琴在进入印度后所孕育出的新品种。前者在东传我国的过程中，与四弦琵琶形成以天山为分界，在南、北两麓呈现相对分明的传播轨迹与发展态势。后者究竟与凤首箜篌有何关联？历史上所记载的印度“凤首箜篌”是否传入我国？笔者将从文化互渐的角度，对这两件乐器的源流及形态做进一步考释，并对“凤首箜篌”这件乐器提出自己的见解。

1，五弦琵琶

关于五弦琵琶的起源，学界尚存分歧，主要有“印度说”、“龟兹说”两种观点。持“印度说”观点的林谦三、岸边成雄、赵维平、韩淑德等学者认为五弦琵琶形成于印度，经丝绸之路传入中国西域，后至中原。持“龟兹说”观点的牛龙菲、周菁葆等学者则认为五弦琵琶是龟兹当地创制的品种。以下，笔者就学者们反复探讨的来源问题入手，通过乐器的考据，揭示五弦琵琶在丝绸之路上的发展与流变。

据《旧唐书·音乐志》载：“……五弦琵琶，稍小，盖北国所出。”[①]五弦琵琶并非中国固有的乐器。公元二世纪后半叶，阿马拉维提的一幅浮雕《脱胎画雕像》[②]成为其源于印度的重要图像证据。如图 1-1-8 所示，五弦琵琶的音箱较窄，呈棒状，五个琴轸上三下二式分布，演奏时横抱，并与相邻的横笛形成印度系的乐器组合。

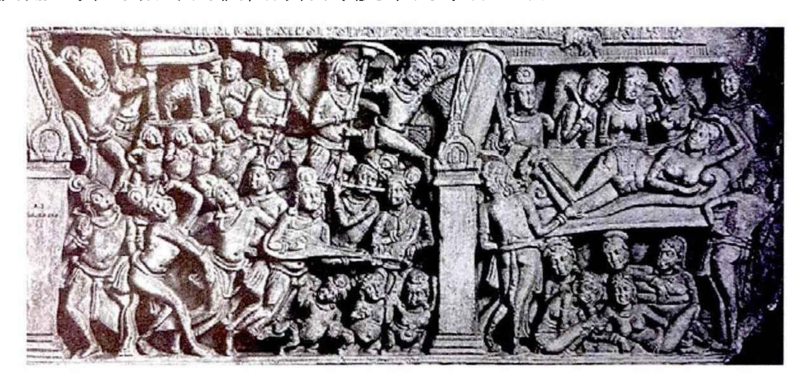


图 1-1-8 公元二世纪后半叶 印度 阿玛拉维提浮雕《脱胎画雕像》

在五弦琵琶东传我国的路径中，天山北麓的龟兹作为当时西域佛教文化的中心，克孜尔、库木吐拉、森木赛姆等龟兹石窟群中留下了大量的五弦琵琶图像。仅克孜尔石窟就多达 50 例[③]，数量仅次于弓形箜篌。公元三世纪末，第 38 窟左、右两壁天宫伎乐中出现的数例五弦琵琶是我国目前龟兹石窟中可见较早的乐器图像。图 1-1-9 中的这例五弦琵琶音箱棒状，颈部有残损，仅见四轸，横抱。其形制及演奏方式与印度浮雕中的五弦琵琶十分接近。由此可

[①] [后晋]刘昫等:《旧唐书·音乐志》卷 29，北京中华书局，1975，第 1076 页。
[②] 图片源自《世界美术全集》，实物现藏于印度甲谷他博物馆。
[③] 参见姚士宏:《克孜尔石窟探秘》，新疆美术摄影出版社，1996，第 116-117 页。

见，五弦琵琶在北魏时期已随佛教传入至我国的龟兹地区，并且广泛盛行。



图 1-1-9 公元四世纪 克孜尔第 38 窟 右壁天宫伎乐

此类形制的龟兹五弦琵琶在公元七世纪克孜尔第 8 窟的伎乐天人图中得以明确显现。图 1-1-10 中，天人横抱一五弦琵琶，左手执琴颈，右手拨弦。琴首呈锐状，五个琴轸，上三下二。与此同时，印度的五弦直项琵琶也始终以此形态贯穿贯穿出现在阿旃陀、埃洛拉等石窟中（图 1-1-11）。通过以下两幅五弦图像的对比可见，无论是乐器的形态、结构比例、还是演奏方式几乎如出一辙。由此可判定，两者属于同源乐器。



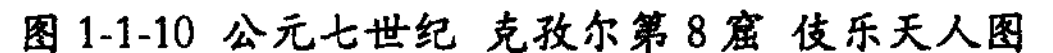


图 1-1-10 公元七世纪 克孜尔第 8 窟 伎乐天人图



图 1-1-11 公元六世纪 阿旃陀第 1 窟

在此之后，五弦琵琶进一步向我国甘肃及中原地区传播。据《通典》卷 142 载："自宣武以后，始爱胡声，洎于迁都。屈茨，琵琶，五弦，箜篌……胡舞铿锵镗鎝，洪心骇耳。"[①] 北魏宣武帝时期，五弦琵琶已进入中原。由此，印证了林谦三在《东亚乐器考》中的观点："五弦，一名五弦琵琶。直项而不同伊朗系的曲项琵琶，是发育在印度，六朝后半经中亚传入中国内地的乐器。"[②]

这一时期，敦煌、云冈石窟中的乐器图像，以及《通典》、《旧唐书》等文献中关于"五弦"的史料记载都反映出五弦琵琶在南北朝进入我国之后日趋活跃的发展态势。以敦煌北周第 428 窟为例（图 1-1-12），龛楣处的两位化生乐伎分别演奏横笛与五弦。此类乐器组合形态、乐器形制，以及用拨弹奏的演奏方式都与印度浮雕中的五弦图像一脉相承。

隋唐时期，随着宫廷燕乐体制的建立，五弦被纳入多部乐的乐队编制。尤其至初唐，十部乐中八部皆用五弦，使用数量达到历史的顶峰。对此，壁画中也有呼应性的体现。五弦琵琶不用于独立及小规模的乐队，主要出现于唐代大型经变乐队，并且常与四弦琵琶形成弹拨

[①] ［唐］杜佑：《通典》卷 142， 北京中华书局，1984。
[②] 引自林谦三：《东亚乐器考》，上海书店出版社，2013，第 314 页。

组合并置于乐队中，如晚唐敦煌第85窟连续排列的两身乐伎组合（图1-1-13）。

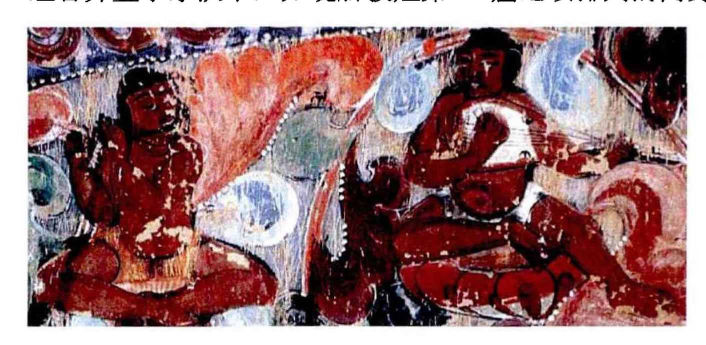


图1-1-12 北周 敦煌第428窟 化生伎乐图



图1-1-13 晚唐 敦煌第85窟 局部

五弦琵琶，作为波斯四弦琉特在东渐过程中于印度地区新生的乐器品种，虽与四弦琵琶同源，但两者的流传路径与发展态势却截然不同。在五弦琵琶的发展流向中：西亚→印度→龟兹→中原，印度、龟兹段是其发展的中心。其棒状的形态甚至对当时的四弦琵琶产生影响。无论从乐器的组合方式，还是出现的洞窟中均可见其印度的属性。在四弦琵琶的发展流向中：西亚→于阗→中原，于阗段是其流传的关键，在逐步定型后传至中原。较于四弦琵琶在我国的主流地位，五弦琵琶的发展较为迟缓。乐器构造与音色的相近，使其在宋代以后逐渐被取代，并未得到进一步延续。

2，凤首箜篌

关于凤首箜篌，学界对其概念及形制历来争议颇多。究竟它与我国龟兹地区的弓形箜篌有何关联？其称谓与形制是否契合？面对这些问题学界众说纷纭，至今尚未形成定论。基于上述研究现状，笔者将从历史文献和乐器图像入手，对凤首箜篌的形制、概念及其发展、流变进行考解，以期解答以上这些疑问。

"凤首箜篌"的名称最早见于北魏成书的《十六国春秋》：

> 天竺国重译来贡，其乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛圆、都昙、铜鼓等九种，为一部，工十二人。[①]

由此可见，凤首箜篌的传入与天竺献乐有关。在此之后，《隋书·音乐志》进一步载：

> 天竺者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎，天竺即其乐焉。歌曲有沙石疆，舞曲有天曲。乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等九种，为一部。工十二人。[②]

据文献记载可知，凤首箜篌传入我国的时间是在前凉时期（公元346-354年）。关于它的形制，若从名称来解读，即指以凤首装饰的一种箜篌。然而，在这一时期印度、新疆等地的石窟中始终未出现"凤首"箜篌，但却涌现了大量的弓形箜篌。

早在公元前一世纪印度西孟加拉邦的浮雕中，就出现了一例弓形竖琴（图1-1-14）。该琴首部弯曲，琴杆细长，与音箱相连，缚弦四根。演奏时左手持琴，右手拨弦。之后，这

[①] [北魏]崔鸿：《十六国春秋》卷73，吉林人民出版社，2005，第79页。
[②] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷15，北京中华书局，1973，第379页。

种形制的弓形竖琴东渐我国，在龟兹地区迅速发展，形成弓形箜篌，最早出现在公元四世纪左右。在克孜尔第47窟中，一身伎乐手持弓形箜篌（图1-1-15）。该乐器音箱呈弧形，琴杆细长，首部弯曲。琴杆中部与音箱下部之间缚弦三根。演奏时右臂挟琴，右手拨弦，左手握琴杆。从乐器的形制、演奏方式可判断，它与印度的弓形竖琴属于同源乐器。



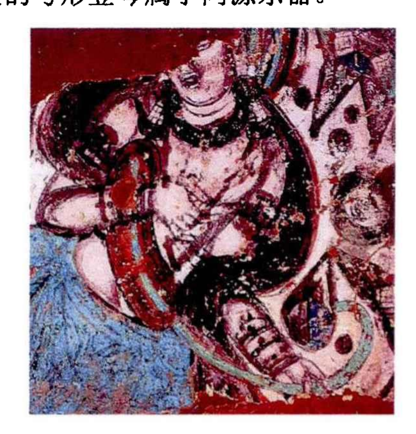




图1-1-14 公元前一世纪 印度西孟加拉邦浮雕　　图1-1-15 公元四世纪 克孜尔第47窟

在此之后，这种形制的弓形箜篌在龟兹石窟群中大量显现，仅克孜尔石窟就有51例[①]，是壁画中绘制最多的一类乐器。其形制在时代的变迁中发生着细微的变化。音箱扩大，张弦增多，琴杆渐粗。并且，出现双手拨奏的形式。例如，公元六世纪克孜尔第69窟中的一例弓形箜篌图（图1-1-16）。其音箱略大，琴体的弯曲弧度增大，琴杆较粗。音箱上绘有六根弦，双手拨弦。对于这种双手拨奏的形式，林谦三在《东亚乐器考》中指出：“这种新奏法当是从西亚系的竖箜篌奏法里采取来的。”[②]在同时期印度Mahadeva浮雕中，演奏弓形竖琴的伎乐右手托琴颈，左手拨弦。乐器的形制及演奏方式仍为传统的样式（图1-1-17）。由此表明，源于印度的弓形竖琴在进入我国龟兹地区之后，其形制及奏法发生了细微的变化。尽管如此，综观唐代以前的弓形箜篌图像，无论在印度，还是我国的西域，始终未见“凤首”的踪迹。换言之，《隋书·音乐志》中冠以“凤首”之名的箜篌在此时并未出现。

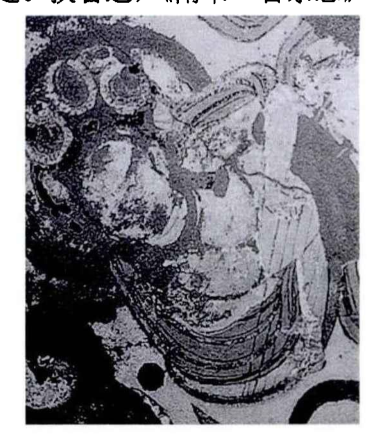




图1-1-16 公元六世纪 克孜尔第69窟　　图1-1-17 公元六世纪 印度MAHADEVA浮雕

作为乐器首部的一种装饰，“凤首”的出现始于中唐时期。在榆林第15窟中，飞天所持

① 姚士宏：《克孜尔石窟探秘》，新疆美术摄影出版社，1996，第177页。
② 林谦三：《东亚乐器考》，上海书店出版社，2013，第230页。

弓形乐器琴颈较长，上端饰有凤首。无轸，共鸣箱呈梨形，面板上有缚手和捍拨。横抱、拨弦的演奏方式近似琵琶（图 1-1-18）。此类凤首装饰的乐器在敦煌晚唐第 85 窟、第 161 窟、宋第 327 窟中都有所显现。并且，在形制上呈现固定式样。即琴颈细长，弯曲，首部绘有凤饰。共鸣箱与琵琶接近，面板上有凤眼、捍拨、缚手。无轸、无弦或独弦。从乐器构造来看，是箜篌与琵琶的结合。学界对此有“凤首弯琴”、“弯头琵琶”、“弯颈琴”等多种称谓。然而，由于这类按指板弯曲，无弦的乐器并不符合发音原理，加之历史文献也未有对应的记载。因此，郑汝中、高德祥等学者都对这件乐器的真实性提出了质疑：“这种弯颈琴是画家的一种构思，想象中的乐器，因为它根本不具备弦乐器的发音构造条件。”[①]显然，这类虽有“凤首”，但非箜篌的乐器实际上并不真实存在。

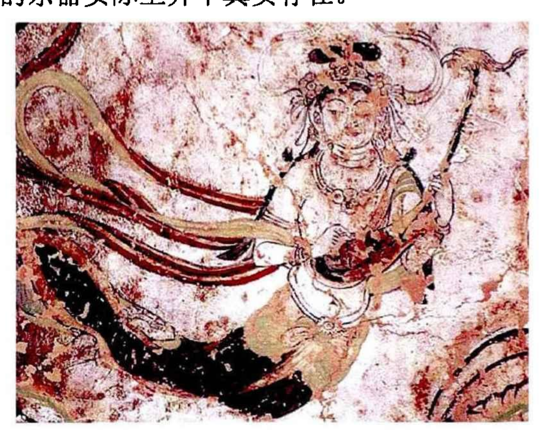


图 1-1-18 中唐 榆林第 15 窟 飞天伎乐

到了公元十世纪，在柏孜克里克第 48 窟五髻乾闼婆奏乐图中出现一件龙首箜篌（图 1-1-19）。作为新疆石窟壁画中唯一一例带有饰首的弓形箜篌。琴杆上端的“龙首”装饰清晰可见。琴杆与音箱相连，上有弦轸十个。演奏时左手托琴颈，右手弹拨。其形制、奏法与印度的弓形竖琴一脉相承，是饰有“龙首”的弓形箜篌。通过对于以上乐器图像的分析，可将这些箜篌归纳为：弓形箜篌、龙首箜篌、凤首弯琴（琵琶）三种形态。文献中的“凤首箜篌”由始至终并未出现。

[①] 郑汝中：《敦煌壁画乐舞研究》，甘肃教育出版社，2002，第 104 页。

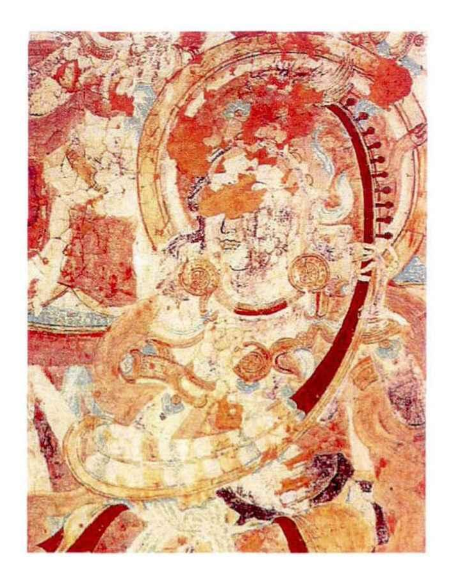


图 1-1-19 公元十世纪 柏孜克里克第 48 窟

那么，对于这件不存在于图像中的乐器，历史文献中又是如何记载的呢？关于它的形制，文字描述如下：

凤首箜篌，颈有轸。[①]

凤首箜篌，出于天竺伎也，其制作曲颈凤形焉，扶娄高昌等国凤首箜篌其上颇奇巧也。[②]

龙身凤形，连翻窈窕，缨以金彩，络以翠藻。[③]

以上三段文字表明，天竺伎中的凤首箜篌琴颈弯曲，呈凤形，有琴轸。在对于乐器特征的描述中均仅见“凤形”，未见“凤首”。直至《新唐书》“骠国乐”条中才出现对于“凤首”的明确记载：

有凤首箜篌二；其一长二尺，腹广七寸。凤首及项长二尺五寸。面饰皮，弦一十有四，项有轸，凤首外向；其一项有绦，轸有鼍首。[④]

然而，这段贞元年间（公元 785-805 年）骠国进乐史料中的凤首箜篌，显然并非指前凉时期从印度传入我国的凤首箜篌。

由鉴于史料记载与乐器图像的种种不符，笔者以为，在《隋书·音乐志》中所记载的“凤首箜篌”，可能是指“凤形箜篌”，即从印度传入新疆地区的弓形箜篌。当然，若要确认此观点，还须等新史料的发现。但至少可以肯定的是，文献记载源于印度的“凤首箜篌”并未真正进入我国，以“凤首”装饰的箜篌是后人对其的误读。

三、打击乐类

除了吹奏、弹拨类乐器，印度打击乐器的传入也具有着重要的意义。腰鼓、都昙鼓、毛

[①] [唐]杜佑：《通典》卷 144， 北京中华书局，1984。
[②] [元]马端临：《文献通考》卷 137，北京中华书局，1986。
[③] [唐]欧阳询等：《艺文类聚》卷 44，引[晋]曹毗：《箜篌赋》。
[④] [宋]欧阳修：《新唐书·南蛮传》，北京中华书局，1975。

员鼓、答腊鼓、羯鼓等一批印度系乐鼓经西域传入中原后，逐渐在我国占据主流地位，成为隋唐时期宫廷燕乐中不可或缺的乐器配置。由鉴于此，笔者将对乐部及壁画中所涉及的印度系乐鼓进行历史考据，并揭示其在我国截然不同的发展命运。

1，腰鼓

腰鼓，关于它的来源，林谦三在《东亚乐器考》中已有所考释。它起源于印度，在公元前一世纪左右的巴尔胡提塔浮雕、帕鲁德浮雕中已刻有腰鼓的图像[①]。笔者在此不作赘述。在公元二至三世纪（贵霜王朝时期），Kafir-Ko[②]犍陀罗浮雕出现两例腰鼓的图像。如图1-1-20所示，右侧两身残存的伎乐腰间各系一枚蜂腰型的乐鼓，双手呈拍击状，符合印度腰鼓的特征，并显露东渐的足迹。



图 1-1-20 公元二、三世纪 Kafir-Ko 犍陀罗浮雕

关于这件乐器具体传入我国的时间，史料中虽没有明确的文字记载。但从历史脉络及乐器图像中却可见其东渐的足迹。自汉代张骞西征打通丝绸之路后，西域乐器开始陆续进入我国西域及中原地区。腰鼓也不例外。

在公元四世纪至八世纪的克孜尔石窟中，腰鼓的图像伴随石窟的建凿而同步显现。敦煌壁画中也是如此，在北凉至元代的石窟中，腰鼓图像始终贯穿从未间断。其形制在《旧唐书•音乐志》中有所记载："腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腹，本胡鼓也。"[③]在敦煌西魏第288窟就有一例典型的腰鼓形象（图1-1-21）。乐伎腰间挎有一鼓，鼓身细腰，两端如碗底对接。形制与文献所载腰鼓基本一致。虽然，从壁画中难以对具体材质进行辨别。但是，综观我国西域石窟中的腰鼓图像还是比较明晰的。

在东渐脉络中，腰鼓从北魏开始活跃于我国中原一带的石窟中。从巩义石窟寺伎乐浮雕中三身手持腰鼓的伎乐人形象[④]，到云冈石窟中的七十余件腰鼓图像，这类蜂腰型的腰鼓也成为中原地区主要的节奏乐器，并在形制上延续了西域石窟中的基本样式，如巩义第3窟南壁出现的一例腰鼓。（图1-1-22）

[①] 引自林谦三：《东亚乐器考》，上海书店出版社，2013，第116页。
[②] 该地区位于亚洲、南亚、巴基斯坦西北的边境。这件犍陀罗浮雕现收藏于大英博物馆。
[③] ［后晋］刘昫等：《旧唐书・音乐志》卷29，北京中华书局，1975，第1076页。
[④] 巩义第3窟南壁第二位，东壁第二位，第4窟后壁第一位均为击奏腰鼓的乐伎形象。

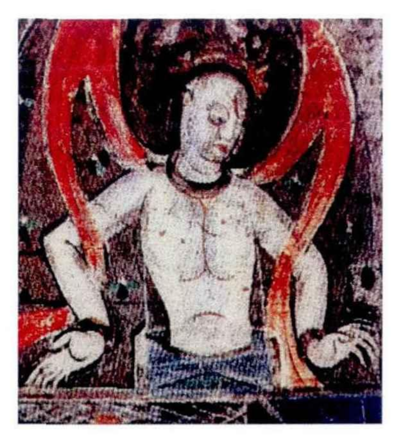


图 1-1-21 西魏 敦煌第 288 窟 腰鼓伎乐



图 1-1-22 北魏 巩义第 3 窟 腰鼓伎乐

作为壁画中最为常见的一类打击乐器，腰鼓较少单独使用，主要与吹奏、弹拨乐器进行组合。早在敦煌北凉第 272 窟天宫伎乐中就已出现了腰鼓与海螺、横笛、竖笛、琵琶的组合。云冈北魏第 16 窟第一组伎乐中也有腰鼓、琵琶、铜钹的组合形态。（图 1-1-23）



图 1-1-23 北魏 云冈第 16 窟 第一组乐伎

由此可见，腰鼓从传入之初就已出现各种合奏形式。在与西域乐器为主的组合中对我国音乐产生冲击。入隋以后，宫廷宴乐体制的建立，西域乐器的悉数登台，衍生出形态各异的乐舞组合。在西凉乐、疏勒乐、高昌乐等隋唐多部乐中都可见腰鼓的配置。在与其它乐鼓的联用中构成打击乐组合，在乐队中起到指挥节奏的作用。

如敦煌中唐第 112 窟北壁报恩经变乐队（图 1-1-24），右侧四人分别演奏腰鼓、鸡娄鼓兼鼗鼓、拍板、横笛。其中，腰鼓的鼓身较细，绘满纹饰。演奏时横置腿上，双手拍击。并与前排的鸡娄鼓兼鼗鼓、拍板形成三件节奏乐器的齐鸣。

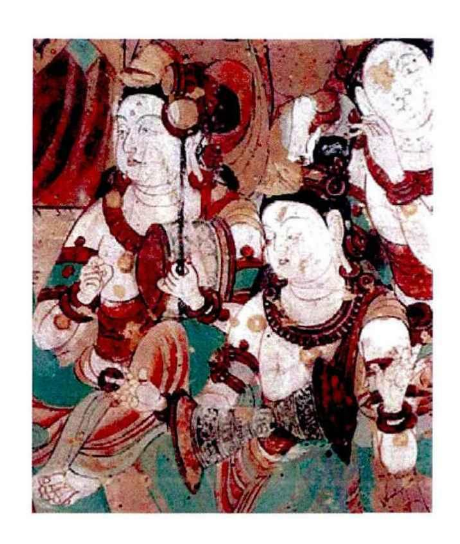


图 1-1-24 中唐 敦煌第 112 窟 北壁

除了在乐队中担纲伴奏乐器之用，腰鼓在中唐时期还被赋予了新的功能。它作为一种舞器，在经变乐舞中频频出现。在中唐榆林第 25 窟、晚唐莫高窟第 108 窟等都绘有腰鼓舞这种舞蹈形式。晚唐时期，甚至还出现腰鼓舞与反弹琵琶的双人舞组合。在此之后，腰鼓在我国历代音乐中都广受欢迎，得到了长足的发展。是西域传来乐鼓中在我国使用最广泛的打击乐器。

至此，腰鼓在我国的流传轨迹已清晰呈现：从传入之初的小型器乐合奏，到唐代经变乐舞中的打击乐组，再到具有象征意义的舞器。腰鼓在角色、地位及功能的变迁中，见证了我国乐舞、乐队的发展历程，并折射出渐趋兴盛的发展态势。

2，都昙鼓

同属腰鼓类乐器。据林谦三在《东亚乐器考》中所述，该鼓源于印度。对此，《文献通考》卷 136 中也有对应的记载："都昙鼓，扶南、天竺之器也，其状似腰鼓而小，以小槌击之。"[①]从这则史料还可知都昙鼓的形制及演奏方式。另据《隋书·音乐志》卷 15 记载："天竺者，起自张重华(346-353)据有凉州，重四译来贡男伎，天竺即其乐焉。歌曲有沙石疆，舞曲有天曲。乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜拔、贝等九种，为一部。工十二人。"[②]可知在公元四世纪中叶前后，张重华据凉州时，都昙鼓随天竺献乐传入我国。隋唐时期，在龟兹、天竺、扶南、高昌数部乐中作为伴奏乐器使用。

相较于文献中的记载，都昙鼓在我国壁画中的出现时间较晚。在唐代以前新疆、甘肃地区的石窟中并未发现其身影。直至初唐敦煌第 220 窟药师经变乐舞图中，出现一例都昙鼓与腰鼓的组合（图 1-1-25）。画面中左列下方乐鼓形制与腰鼓相似，演奏时以鼓槌击之，与文献中记载的都昙鼓相符。右列则为两件腰鼓。这一由三件印度腰鼓类乐器组成的打击乐组合颇具代表性，是除相关乐部记载之外，乐鼓组合出现的真实写照。

① [元]马端临：《文献通考》卷 136"乐九"，北京中华书局，1986，第 1208 页。
② [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷 15"十部伎"条，北京中华书局，1973，第 379 页。



图 1-1-25 初唐 敦煌第 220 窟 北壁 局部

中唐时期，《通典》“天竺乐”条中一则“其都昙鼓今亡”[1]的史料记载，表明该乐鼓在当时已退出天竺乐。同样的，在五代之后的壁画中也难以发现其踪影。由此可见，都昙鼓自南北朝时期传入我国之后，虽曾一度盛行于隋唐时期的宫廷音乐中。然而，由于乐器本身缺乏个性，唐代开始逐渐走向消亡。

3，毛员鼓

与都昙鼓一样，属腰鼓类乐器，起源于印度。对此，林谦三在《东亚乐器考》中已有所论述。《文献通考》中也有“扶南、天竺之乐器”[2]的相关记载。另据《通典》记载：“毛员鼓，似都昙而稍大。”[3]可知其形制也与都昙鼓相近，体积略大。虽未有关演奏形式的记载，但从形制上可推断与双手拍打鼓面的腰鼓一致。毛员鼓传入我国的时间及发展脉络基本与都昙鼓同步。南北朝时传入我国后，隋以来被用于龟兹、天竺、扶南乐中。不同的是，毛员鼓在壁画中出现的时间稍早于都昙鼓，在隋代的敦煌壁画中就已显现。

唐代，舞伎的加入使节奏乐器开始在乐队中居于显要的地位。各类乐鼓交叉使用，形成不同形态的打击乐组合。如敦煌中唐第 154 窟经变乐舞中的一例乐鼓组合（图 1-1-26），左侧一列乐队中共有三件乐鼓。前两者为广首纤腹的腰鼓类乐器。前者为拍击的毛员鼓，后者为杖击的都昙鼓，末位乐伎所奏为直筒类杖击的羯鼓。西域的乐鼓组合成为当时乐舞发展的必然趋势，频繁出现在大型经变乐舞中。

[1] [唐]杜佑：《通典》卷 146，北京中华书局，1984，第 762 页。
[2] 参见注 34。
[3] 参见注 36。



图 1-1-26 中唐 敦煌第 154 窟 北壁 局部

然而，这种盛况在中唐以后发生了变化。在《通典》卷 146 记载的龟兹、天竺乐中：“毛员鼓一，(今亡)。”[①]此外，在《旧唐书·音乐志》卷 29 中亦有：“毛员鼓、都昙鼓今亡。”[②]的记载。从中反映出毛员鼓陆续退出宫廷音乐舞台的事实，也预示了五代之后在我国的消逝。

综观都昙鼓与毛员鼓在我国的流传轨迹极为相似。两者在日渐式微的过程中，都曾一度在宫廷音乐中盛行随后迅速衰亡，与日渐兴盛的腰鼓发展态势截然相反。究其原因，都昙鼓、毛员鼓属于同源乐器，乐器形制几乎与腰鼓一致，难免造成音色上的相似。因此，并未得到长久的发展，逐渐被历史淘汰。

此外，腰鼓类中的正鼓、和鼓也是如此。据《旧唐书·音乐志》卷 29 记载：“正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也。”[③]腰鼓中尚有一对正鼓与和鼓。另据《隋书》卷 15 记载：“康国乐，起自周武帝娉北狄为后，得其所获西戎伎……乐器有笛、正鼓、加鼓、铜拔等四种，为一部。”[④]可知，该对乐鼓在北周随康国乐传入我国中原。在《隋书》、《通典》等史料中亦都记载了正鼓与和鼓在隋唐时期安国、康国乐中的使用情况（详见于本文第三章）。该鼓在唐代以后绝迹。

4，答腊鼓

答腊鼓，起源于印度。据林谦三在《东亚乐器考》中所述：“以指摩鼓的奏法，我以为是发源于西亚乃至埃及地方的，后来在印度系的鼓上应用了这种特殊的奏法，才产生所谓答腊鼓的。”[⑤]答腊鼓是将西亚奏法用于印度乐鼓而创造出的一种新传统。印度桑奇大塔浮雕上的乐器图像可与之相佐。关于答腊鼓的形制，据《旧唐书·音乐志》载：“答腊鼓，制广羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓之揩鼓。”[⑥]可知它与羯鼓的形制接近，鼓身略短，体型较宽，演奏时以手指击打鼓面。后因吕光灭龟兹，随龟兹乐传入我国。在公元四世纪的

[①] [唐]杜佑：《通典》卷 146“乐六”，北京中华书局，1984，第 762 页。
[②] [后晋]刘昫等：《旧唐书·音乐志》卷 29，北京中华书局，1975，第 1076 页。
[③] 参见上注，第 1079 页。
[④] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷 15，北京中华书局，1973，第 380 页。
[⑤] 引自林谦三：《东亚乐器考》，上海书店出版社，2013，第 95 页。
[⑥] [后晋]刘昫等：《旧唐书·音乐志》卷 29，北京中华书局，1975，第 1079 页。

克孜尔石窟中已可见答腊鼓与其他乐器的组合。如第38窟左壁第五组天宫伎乐(图1-1-27),左侧男性乐伎击奏答腊鼓,该鼓体型偏扁,鼓面以绳索斜拉;右侧女性乐伎吹奏横笛。该乐器组合是典型的印度系打击乐与吹奏乐的合奏。

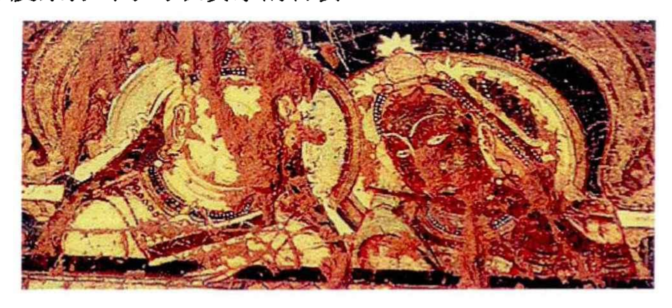


图 1-1-27 公元四世纪 克孜尔第38窟 左壁 天宫伎乐

魏晋南北朝时期,答腊鼓在东传中原的过程中亦留下了大量的乐器图像。在北魏时期的河南巩义石窟寺中,在第1、4窟中都出现了答腊鼓及其乐器组合[①]。乐器配置上,印度系乐鼓(腰鼓、答腊鼓、羯鼓)在乐队中占据相当的比重,可见其对我国中原音乐的深刻影响。

隋唐时期,答腊鼓进一步渗入我国的宫廷音乐,被用于燕乐、高昌、龟兹、疏勒诸部乐中。并且,也频繁出现在这一时期的敦煌壁画中。以初唐第220窟北壁药师经变乐舞中的答腊鼓为例(图1-1-28),该鼓的鼓体呈扁平式直筒状,两端的鼓面大于鼓框,由绳索连缀绷拉。演奏时将鼓置于胸前,一手托鼓,一手以手指叩击鼓面。画面中,答腊鼓的形制、演奏形式与文献记载几乎如出一辙。这种标准制式的答腊鼓在唐代大型经变乐队中屡见不鲜。在中唐第112窟,答腊鼓与方响并置于乐队前排(图1-1-29)。初唐第321窟、盛唐第124窟的不鼓自鸣乐队中均可见其身影,后至宋代逐渐消亡。

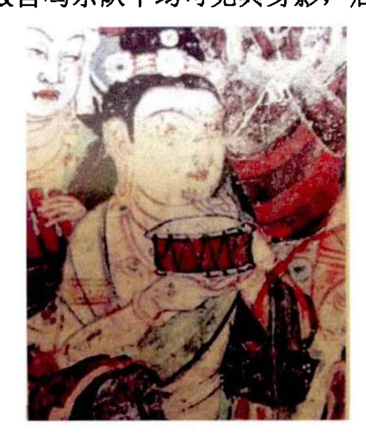


图 1-1-28 初唐 敦煌第220窟 特写



图 1-1-29 中唐 敦煌112窟 局部

5,羯鼓

关于羯鼓的起源,学界主要存在两种观点。一种是以日本学者林谦三为代表的“印度起源说”。他认为羯鼓“大致是在晋代(尤其可能是东晋)从印度经中亚而传入北地。”[②]另一种是以岸边称雄、赵世骞等学者为代表的“西域起源说”。他们认为:“羯鼓因出自羯族

① 第1窟西壁一组:横笛、琵琶、排箫、答腊鼓、竖箜篌、阮咸的组合。
② 引自林谦三:《东亚乐器考》,上海书店出版社,2013,第102页。

而得名，羯为匈奴之一种，即为北狄。”[①]然而，鉴于历史上羯族迁徙及杂居的特性，以及李雁在《隋唐宫廷中的印度乐》一文中对羯鼓所用扶南、天竺乐部的梳理及论述。笔者倾向于将羯鼓的源流直接溯至印度。另外，印度桑奇大塔浮雕、阿旃陀石窟中的羯鼓图像也印证了这一观点。至于它传入我国的时间，并无争议，是在吕光灭龟兹时（公元 382 年）随龟兹乐进入中原。这与林谦三所论及的东晋时期（公元 317-420 年）吻合。

羯鼓的形制及演奏方法，据《通典》记载："羯鼓，正如漆桶，两头俱击。以出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。"[②]以及《羯鼓录》所载："如漆筒，下以小牙床承之。击用两杖。"[③]羯鼓也是一种直筒型的乐鼓，与答腊鼓形似。演奏时将其横置于小牙床上，以鼓杖击打鼓面发声。此类形制的羯鼓早在北魏时期的巩义石窟中就已露面。如第 1 窟东壁第二位、第 3 窟南壁右侧第一位均为拍奏羯鼓的乐伎形象（图 1-1-30）。另有磬、腰鼓、筚篥、筝、琵琶等乐器与之进行组合，形成雅、俗、胡三乐并存的格局。毋庸置疑，早期壁画中的乐器图像及组合形态真实地记录了魏晋南北朝时期羯鼓在我国中原的流传情况。之后，在唐代迎来了发展的顶峰。

据《羯鼓录》记载："羯鼓......其音主太簇一均，龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部皆用之。"[④]羯鼓在我国唐代宫廷音乐中使用相当频密，十部乐中有四部配置了该乐鼓。具体的乐队编制被记载于《通典》、《旧唐书》等史料中。在这一时期的石窟壁画中也涌现了大量的羯鼓。以敦煌石窟为例，在盛唐第 148 窟东壁的药师经变乐队中（图 1-1-31），中间一位乐伎身前横置一羯鼓，该鼓鼓身呈直筒状，以绳索牵连，且绘有纹饰。演奏时用两根鼓槌击打鼓面两侧。后方一位乐伎左手持鼗鼓，左臂挟鸡娄鼓，右手以鼓槌击之。右侧相邻一位吹奏横笛的乐伎。从而形成羯鼓、鸡娄鼓兼鼗鼓、横笛三件西域乐器的组合。

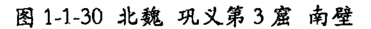


图 1-1-30 北魏 巩义第 3 窟 南壁


图 1-1-31 盛唐 敦煌第 148 窟 东壁局部

此外，敦煌初唐第 220 窟、中唐第 112 窟、第 85 窟、克孜尔初唐第 186 窟、盛唐第 135 窟的乐队中都绘有形态各异的羯鼓，演奏形式上手拍、杖击兼有，常与其它西域乐鼓组合并列于乐队的前排。对此，《新唐书·礼乐志》云："玄宗又好羯鼓……帝尝称：羯鼓，八音

① 引自岸边成雄：《唐代音乐的历史研究》，台湾中华书局，1973。
② [唐]杜佑：《通典》卷 144，北京中华书局，1984，第 762 页。
③ [唐]南卓：《羯鼓录》，沈阳辽宁教育出版社，第 1 页。
④ 参见上注，第 2 页。

之领袖，诸乐不可方也。”[1]以及李商隐在《龙池》云：“龙池赐酒敞云屏，羯鼓声高众乐停。”[2]羯鼓音色突出，在乐队中具有统领节奏的作用。故使用甚广，不仅在诸部乐中出现，也用于唐代的乐舞曲。此外，由于唐玄宗好此鼓，使其在唐代得到了极大的发展。宋璀、李龟年等都因擅此鼓而闻名。《羯鼓录》中更是收录了一百三十余首羯鼓曲名，可见其在唐朝的风靡程度。羯鼓自宋以后开始逐渐衰减，终至清朝。

综观上述我国石窟中印度系乐器的考察可知，印度音乐作为一种多元音乐文化整体对于中国形成的强烈影响。自汉以来，佛教的东渐使健陀罗艺术开始向中国的西域及中原传播。丝路南线的鄯善、于阗，北线的龟兹、疏勒、高昌，以及河西四郡、中原等地的佛教遗址中都可见健陀罗艺术在当时东传的轨迹。与此交织的还有乐器的输入，吹奏乐器横笛，佛教法器法螺、串铃、金刚铃、铙等。然而，这些带有宗教属性及功能的佛教法器由于音色所限，在隋唐时期的宫廷俗乐中鲜少出现。此外，印度还在西亚音乐东传的路径中起着文化枢纽的作用，西亚系的琵琶、箜篌、铜钹等乐器都是经由此地传入中国。

当然，这些乐器在印度也经历了一段本土化的过程，箜篌、琵琶在此都有新的发展。弓形箜篌、五弦琵琶的孕育而生是其逐渐印度化的标志。另外，腰鼓、都昙鼓、毛员鼓、答腊鼓、羯鼓等一批印度系乐鼓的东渐对我国固有乐鼓形成了巨大的冲击，使之逐渐退出历史的舞台。反之，印度系乐鼓却在两晋南北朝时期逐渐积聚规模，在我国隋唐宫廷音乐中扮演重要的角色。与此同时，胡乐舞的盛行也推动了印度乐鼓的发展，使其在唐代达到前所未有的高峰。在与我国笙、排箫、竖笛等俗乐器在组合中构筑胡俗乐舞的交融盛况。

第二节　西亚传来的乐器

西亚，古代文明的发源地，地处亚、非、欧三大洲的交界地带。两河流域的巴比伦、美索不达米亚、地中海沿岸、伊朗以及小亚细亚地区的古代文明皆属其范畴。历史上，巴比伦、亚述、波斯等帝国的先后建立推动了西亚音乐文化的强盛。地理位置的优势使其交织并渗透着多元的文化属性，也促使了音乐向东、西两方的传播，带动亚欧音乐文化的交流。以下，笔者从西亚系的竖箜篌、铜钹、四弦曲项琵琶入手，通过对这些乐器的溯源及流变考，揭示其在我国的发展、变迁轨迹。

一、亚述

古代亚述（Assyria），位于底格里斯河（今伊拉克）一带，在西亚版图中占据重要的位置。公元前三千年起建立的亚述文明在各段历史分期中不断发展[3]。其中，新亚述时期是文

[1] [宋]欧阳修：《新唐书・礼乐志》卷22，北京中华书局，1975，第476页。
[2] [清]彭定求等：《全唐诗》卷540（73）。
[3] 主要可分为三个阶段：古亚述时期（公元前2500年—前1600年）、中亚述时期（前1500年—前1000年）、新亚述时期（前935-前612年）

化艺术发展的顶盛阶段。大量的浮雕、壁画记录下当时人们生活及奏乐的场景。乐器方面，我国的竖箜篌、铜钹的都可追溯至此。

1，竖箜篌

关于竖箜篌的来源问题，学界已形成定说：可溯至古代亚述的竖琴。至于具体传入我国的时间，根据新疆鄯善县洋海墓地发掘的两件竖箜篌可判断，约在公元前七世纪。对此，亦无复可疑。然而，这件乐器在传播的过程中究竟发生了怎样的变化，形制和功能又是如何演变的，学界对此莫衷一是。有鉴于此，笔者将在前人研究的基础上，从乐器的形制、功能、组合形态入手，对竖箜篌的流变脉络做进一步考察。

首先，从我国新疆境内鄯善、且末等地出土的早期箜篌实物来看，共鸣箱均在乐器底部，弦杆与其呈垂直。琴弦一端系于弦杆，另一端延伸至共鸣箱。（图 1-2-1；图 1-2-2）

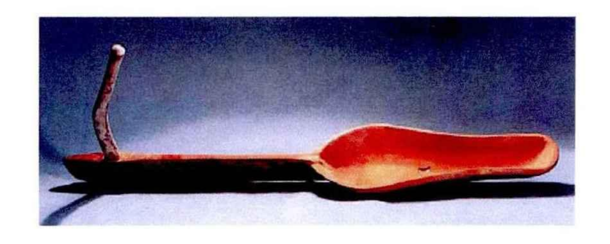


图 1-2-1 公元前三、四世纪 且末扎滚鲁克竖箜篌

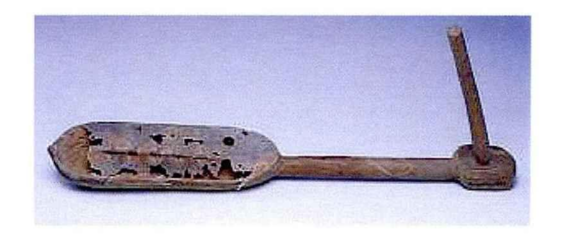


图 1-2-2 公元前七世纪 新疆鄯善箜篌

关于这两件新疆出土的箜篌源流问题，学界莫衷一是。主要争议在于西亚的角形竖琴[①]、印度的弓形竖琴两类[②]。从公元前九世纪（新亚述时期），亚述尼姆鲁德宫殿中的一幅水平三角竖琴可见（图 1-2-3），新疆的竖箜篌与其形制相近，属于一脉相承之物。相比之下，印度的弓形箜篌无论在出现时间，还是具体形制上都难以证明两者的源流关系（具体内容参见本文的凤首箜篌章节）。由此表明，竖箜篌在春秋时期已从亚述传入至我国西域。

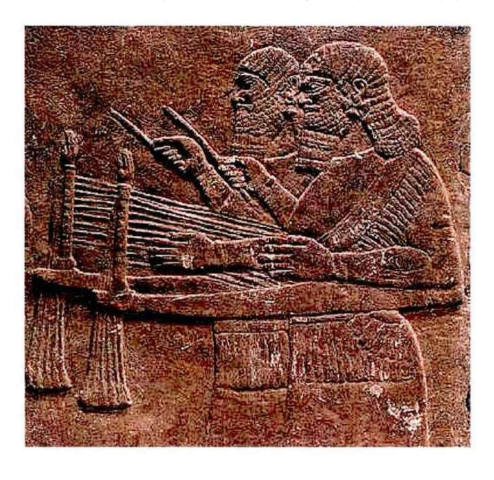


图 1-2-3 公元前九世纪 亚述尼姆德鲁宫殿 水平三角竖琴

除了水平三角竖琴以外，垂直式的三角竖琴在亚述地区更为常见。早在公元前两千年（古巴比伦时期），美索不达米亚的浮雕上就出现一例苏美尔角形竖琴（图 1-2-4）。乐伎左臂挟

[①] 王博、贺志凌分别在“新疆扎滚鲁克箜篌”、“新疆出土箜篌的音乐考古学研究”研究文论中指出新疆出土的竖箜篌源于西亚的角形竖琴。

[②]王子初在“且末扎滚鲁克箜篌的形制结构及其复原研究”一文则认为其形制属于印度的弓形箜篌。

一角形竖琴。该琴的共鸣箱在斜面，下端有一支撑杆，两者呈夹角状，分别固定琴弦两端。乐伎演奏时双手弹拨，坐奏。公元前七世纪（新亚述时期），在尼尼徽宫殿中亦有此类形制的角形竖琴，乐伎在行进时演奏（图 1-2-5）。萨珊王朝时期，在塔克波斯坦（Taq-e Bostan）的伎乐浮雕中，五位女性乐伎所奏皆为垂直式的三角竖琴。（图 1-2-6）





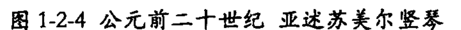


图 1-2-4 公元前二十世纪 亚述苏美尔竖琴　　图 1-2-5 公元前七世纪 亚述尼尼徽宫殿 角形竖琴



图 1-2-6 萨珊王朝时期 塔克波斯坦浮雕 角形竖琴

这种形制的角形竖琴不仅在西亚频繁出现，传入我国之后也得到了极大的发展。据《旧唐书·音乐志》载：“竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。体曲而长，二十有二弦，竖抱于怀，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。”[①]这则史料记录了竖箜篌在东汉时期进入我国之后的流传情况，以及乐器的形制、演奏方式等。在其传播路径中，新疆作为首及地区，石窟壁画中留下了大量的竖箜篌图像。以公元四世纪克孜尔第 114 窟为例，后室正壁伎乐图中绘有两身伎乐。左侧一身左臂挟竖箜篌，其共鸣箱仍在斜面，板面与音孔已清晰可见。头部较为尖锐，弦数不详。右侧一身弹奏阮咸。两伎乐相对而奏，形成弹拨乐的组合。（图 1-2-7）

[①] [后晋]刘昫等：《旧唐书·音乐志》卷 29，北京中华书局，1975，第 1076-1077 页。



图 1-2-7 公元四世纪 克孜尔第 114 窟 伎乐图局部

此后，竖箜篌进一步东传至河西走廊一带。在甘肃地区的敦煌石窟、嘉峪关魏晋墓中涌现了大量的竖箜篌图像，仅莫高窟中就有两百余例，样式丰富。比如，北魏第 431 窟北壁，乐伎所奏的竖箜篌，共鸣箱为半边木梳形框架，与底部的弦杆呈直角连接，十三弦。形制与波斯塔克波斯坦的角形竖琴接近，但顶部弯曲弧度略大（图 1-2-8）。再如，西魏第 285 窟南壁一例竖箜篌，其共鸣箱与弦杆呈锐角状，七根弦。形制与亚述徽徽尼宫殿的角形竖琴相似（图 1-2-9）。

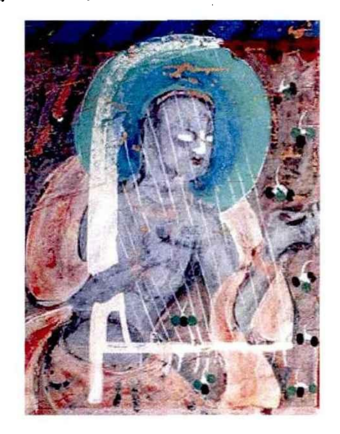


图 1-2-8 北魏 敦煌第 431 窟 北壁



图 1-2-9 西魏 敦煌第 285 窟 南壁

竖箜篌在凉州地区发展成熟后开始东渐中原。在云冈、巩义等石窟中都可以看到此类形制的竖箜篌。如北魏云冈第 12 窟第一组卧箜篌与竖箜篌的合奏（图 1-2-10）。巩义第 1 窟西壁第六人奏竖箜篌的形象（图 1-2-11）。两者的形制基本一致，延续了凉州地区角形箜篌顶部弯曲的结构。综观汉魏时期，我国竖箜篌的形制，大多为角形框架，共鸣箱与弦杆呈直角或锐角。琴弦在七至十三根不等。坐奏、立奏均有。在东渐的过程中，共鸣箱顶部的弯曲弧度逐渐增大，并开始与我国的俗乐器展开交融[①]。

[①] 巩义第一窟西壁乐器组合：排箫、腰鼓、竖箜篌、阮咸、竖笛、法螺。



图 1-2-10 北魏 云冈第 12 窟 第一组乐伎



图 1-2-11 北魏 巩义第 1 窟 西壁

在经历了南北朝时期的发展、定型之后，竖箜篌在隋唐宫廷乐舞中得以广泛运用，被纳入疏勒、西凉、安国等多部乐中。与此同步，入唐以来石窟壁画中的竖箜篌数量也开始骤增，乐器的数量仅次于琵琶。谢瑾在其博士论文《中国古代箜篌的研究》中已做了详尽的统计与考析[①]，笔者在此不作赘述。形制方面，这一时期的竖箜篌在装饰细节上渐趋华丽、精致，折射出当时的主流审美趋向。如，敦煌盛唐第 225 窟南壁不鼓自鸣竖箜篌所示（图 1-2-12），边框的彩绘图案相当精美，且弦杆底部坠有饰物。此外，根据乐器体积的不同，又有大箜篌与小箜篌之分。据《清朝续文献通考》载：

> 大箜篌，其形如凤。左右共七十一弦。
>
> 小箜篌，女子所弹，铜弦、缚其柄于腰间。随弹随行，首垂流苏，状甚美观……按弦乐器可行走弹奏者惟小箜篌一种而已。[②]

在敦煌中唐第 112 窟南壁大型经变乐队中，一名乐伎踞坐席上，将竖箜篌抱于怀中，双手拨弦。从乐器的体积、弦数可判断，此例竖箜篌属于大箜篌。（图 1-2-13）



图 1-2-12 盛唐 敦煌第 225 窟 不鼓自鸣

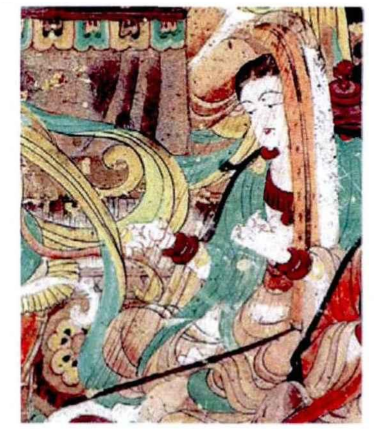


图 1-2-13 中唐 敦煌第 112 窟 特写

与此同时，陕西省出土的苏思勖墓乐舞图（参见图 4-3-15）、三原县李寿墓奏乐图（参见图 3-3-1、3-3-2），以及金乡县主墓出土的骑马弹箜篌女佣等，都真实地记录了竖箜篌在唐代各阶层广为流传的盛况。据唐代诗人顾况《李供奉弹箜篌歌》云：

> 国府乐手弹箜篌，赤黄绦索金鎝头……起坐可怜能抱撮，大指调弦中指拨。腕头花落舞制裂，手下鸟惊飞拨刺……急弹好，迟亦好。宜远听，宜近听。左手低，右手举，

① 参见谢瑾：《中国古代箜篌的研究》，2007。

② [清]刘锦藻：《清朝续文献通考》卷 194 “乐考”，第 9402 页。

易调移音天赐与……手头疾，腕头软，来来去去如风卷。大弦长，小弦短，小弦紧快大弦缓。[①]

竖箜篌作为弹拨类乐器，音色柔美，演奏手法变化多端。乐器上可实现易调移音，表现力丰富。另据《大明度经》卷6载：

普慈白言："愿师为我说佛声，当何以知之？"法来曰："贤者明听。譬如箜篌，不以一声成。有柱，有弦，有人摇手鼓之，其音乃同，自在欲作何等曲。欲知佛声音亦角。"[②]

竖箜篌不仅在合奏及大型经变乐队中起到装饰旋律的作用，也用于佛教仪式之中，其声堪比佛声。

综观竖箜篌的流变脉络，从亚述的角形竖琴到我国角形箜篌，除了形制上的演变，乐器的组合及功能也在发生变迁。无论是新亚述时期尼姆鲁德、尼尼微宫殿中的角形竖琴，还是萨珊王朝时期的三角竖琴，大多出现在节日及欢庆典礼的奏乐场景。乐器的数量在二至五件。进入我国之后，这种联用数件竖箜篌的形式不再，取而代之的是与我国俗乐器的组合。并且，在胡、俗乐的交融中，乐器的功能被逐渐扩大。不仅是宫廷燕乐中的主要乐器，也具有礼佛之功用。虽然，竖箜篌在东渐的轨迹中与亚述的角形竖琴、印度的弓形竖琴属于同源乐器，但在性格上已然发生了转变。

2，铜钹

关于铜钹的来源，在早期日本学者林谦三的研究中就已指出它源于西亚[③]。在此之后，周菁葆等学者亦持有此观点，并进一步将其追溯至西亚的美索不达米亚地区。然而，由于我国历史文献对于铜钹鲜有记述，以至于后人对这件乐器的形态描述迥异。并且，对其另一种佛教法器之身份关注甚少。由鉴于此，笔者拟在前人研究的基础上，以新的图像资料作为补充，对其源流及发展脉络做出进一步考证，继而关注铜钹在流传、发展过程中的变迁。

今伊朗境内出土的一对公元前十世纪（中亚述时期）的铜钹，是目前可见较早的乐器实物。根据图像显示，该乐器由青铜制成，呈圆形片状。中间隆起处有穿绳用的细孔。演奏时双手持绳，两片互击摩擦鸣奏之。其形制与奏法与现今的铜钹几乎无两异。（图1-2-14）



图1-2-14 公元前十世纪 伊朗 铜钹

[①] [清]彭定求等：《全唐诗》卷265（30）。
[②] 引自《大明度经》卷6，中华藏第8册，北京中华书局，1994，第242页。
[③] 引自林谦三：《东亚乐器考》，上海书店出版社，2003，第28页。

铜钹在东渐的脉络中曾抵巴基斯坦。在公元二世纪（贵霜王朝时期），巴基斯坦（Swat）的犍陀罗浮雕中，出现了两位演奏乐器的乐伎。左侧一身横抱四弦琉特，右手拨弦。右侧一身双手持铜钹，呈摩擦击奏状。由此形成一组典型的西亚乐器组合。而以犍陀罗为载体的呈现方式亦折射出文化上的交叉与互渐。（图 1-2-15）



图 1-2-15 公元二世纪 巴基斯坦 Swat 犍陀罗浮雕

铜钹在东传印度的过程中，阿旃陀、埃洛拉等佛教石窟中都可见这件乐器图像。在公元六世纪，阿旃陀第 1 窟的列柱上出现一例击奏铜钹的伎乐雕刻（图 1-2-16），其形制及奏法均源自西亚系的铜钹，并无改变。



图 1-2-16 公元六世纪 印度阿旃陀石窟

自汉代张骞打通丝绸之路以来，大量的西域乐器经由此进入中国。当然，铜钹也不例外。《隋书·音乐志》卷 15 载道：

> “天竺者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎，天竺即其乐焉……乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等九种，为一部。”[①]

据此可知，铜钹是在张重华据凉州时（346-353 年），随天竺献乐传入中国，即公元四世纪左右。对此，新疆和田约特干的一例击钹吹笛伎乐陶片[②]基本印证了文献记载的传入时

[①] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷 15“十部伎”条，北京中华书局，1973，第 379 页。

[②] 该约特干陶片现藏于大英博物馆，藏品编号：MAS.5MAS.5。

间。如图 1-2-17 所示，两个拱形龛楣中各有一例半身乐伎。左侧一身击奏铜钹，右侧一身吹奏横笛，形成西亚与印度乐器的组合。此外，根据《中国音乐文物大系：新疆卷》的描述："内容似为天宫伎乐，可能为寺院某处的装饰品。"[1]可见乐器的传入并非单一的音乐行为，也与佛教的东渐有着密切关联。



图 1-2-17 公元四世纪 新疆和田约特干 击钹吹笛伎乐陶片

公元五、六世纪左右，铜钹开始从新疆境内继续向东扩散，传至甘肃及中原地区。云冈、敦煌等石窟中都留下了它的踪迹。北魏时期，云冈第 6 窟第一组乐伎中就有一身击钹的形象（图 1-2-18）。西魏时期，敦煌第 288 窟北壁天宫伎乐中也绘有铜钹这件乐器，并与我国排箫、竖笛等俗乐器进行组合，形成胡、俗交融的乐队格局。[2]（图 1-2-19）



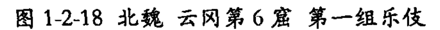


图 1-2-18 北魏 云冈第 6 窟 第一组乐伎



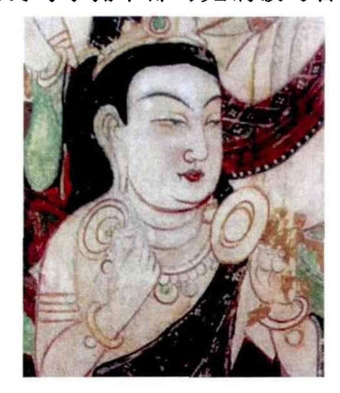
图 1-2-19 西魏 敦煌第 288 窟 北壁

铜钹在传入我国之后，历史文献中对这件乐器开始有了明确的记载。《通典》卷 144 载道："铜钹亦谓之铜盘，出西戎及南蛮，其圆数寸，隐起如浮沤，贯之以韦，相击以和乐也。南蛮国大者，国数尺，或谓齐穆王素所造。"[3]史料中所述的乐器形态基本与图像吻合。"出西戎及南蛮"的记载亦佐证了上文所述该乐器之"源"。

另据《文献通考》记载："唐之燕乐、清曲，有铜钹相和和之乐。今浮屠氏清曲用之，

[1] 引自《中国音乐文物大系新疆卷》，大象出版社，1997，第 210 页。
[2] 敦煌第 288 窟北壁乐器组合：横笛、竖笛、铜钹、琵琶、箜篌、腰鼓、排箫、横笛、阮咸、竖笛、琵琶、法螺。
[3] [唐]杜佑：《通典》卷 144， 北京中华书局，1984。

盖出于夷音。然有正与和，其大小清浊之辨欤。”[1]可知入唐以来，铜钹作为节奏乐器，在燕乐、清曲中广泛使用，并因音色、大小之别，出现正、和两种铜钹。其实，铜钹自隋代起已被纳入西凉、龟兹、天竺、康国、安国五部乐。唐代十部乐中更是多达七部使用了铜钹。[2]不仅如此，在唐代敦煌壁画的中、大型经变乐队中，铜钹与西域传来的胡乐鼓组成打击乐组合并置于乐队中（图 1-2-20）。此外，在苏思勖、李寿墓乐舞图（参见图 3-3-1、3-3-2）、金乡县骑马乐佣中都可见铜钹与各类中国俗乐器、西域胡乐器的组合。（图 1-2-21）



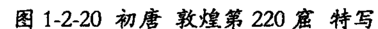


图 1-2-20 初唐 敦煌第 220 窟 特写



图 1-2-21 盛唐 金乡县墓 骑马击钹女俑

综观铜钹的东传路径，以美索不达米亚为起点，途径伊朗、巴基斯坦、印度等地后终抵我国。期间，受到犍陀罗艺术及佛教文化的冲击，被赋予佛教法器的功用。对此，铜钹作为佛教中的伎乐供养具，经律中有多处记载：

> 铙钹，凡维那揖住持、两序出班上香时，藏殿祝赞转轮时，行者鸣之。遇迎引送亡时，行者披剃，大众行道，接新住持入院时，皆鸣之。”[3]
>
> 每日出后，精舍人则登高楼，击大鼓，吹螺，敲铜钹。王闻已，则诣精舍，以华香供养。”[4]

由此可见，在铜钹东渐的过程中，佛教在其中发挥着重要的推动作用。然而，它与同为佛教法器的法螺呈现出了两种截然不同的命运。铜钹在流传的过程中，宗教性的逐渐淡化，使其成为节奏乐器，被大量运用在世俗性和娱乐性的音乐场景中。而法螺则始终保持着宗教的个性，并未真正融入我国的俗乐。因此，在隋唐以后渐趋衰微。

二、波斯

古代波斯（今伊朗），位于西亚东部，是丝绸之路沿线中联结东、西方文化的要塞之地。也是我国西汉历史上，西域三十六国之一的“安息”[5]。在其漫长的发展历程中，萨桑王朝（公元 226-651）是古代波斯音乐文化的全盛时期。由于音乐受到宫廷重视而得以高度发展。乐器、乐人、乐调体系的形成不仅加速了波斯音乐的进程，并且对欧洲及东方音乐产生了深

[1] [元]马端临：《文献通考》，北京中华书局，1986。
[2] 参见《隋书·音乐志》、《通典》、《唐六典》等文献中对于十部伎乐器组合的记载。
[3] [元]德辉：《敕修百丈清规》“法器章类”，中州古籍出版社，2011。
[4] [东晋]法显：《法显传校注》“那竭国”，上海古籍出版社，1985，第 46 页。
[5] 关于“安息国”的地理范畴在《史记·大宛传》有所记载，该名称源于“阿尔萨息”的音译。

刻的影响。就乐器而言，在我国古代音乐中始终占据重要地位的四弦琵琶就与这一时期的曲项琉特有着密切的关联。笔者将以此为源点，对这件乐器的原型、流传及变迁做出考察。

1，四弦琵琶

关于四弦琵琶的起源问题，学界并无较大争议，普遍认为源于波斯，约在公元三世纪后半叶传入中国。在我国的历史文献中，就有对其来源的记载。据《释名·释乐器》载：“枇杷本出于胡中，马上所鼓也。”[①]以及《隋书·音乐志》卷 15 载：“今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏之旧器。”[②]可知四弦曲项琵琶是源于西域的胡乐器。由此，将视角向丝绸之路的前端延伸。

公元一世纪，阿富汗 Kandahar 地区的犍陀罗浮雕中出现一组乐伎。图 1-2-22 中左起第四人所持的这件琉特呈梨形、曲项状、横抱。



图 1-2-22 公元一世纪 阿富汗 Kandahar 犍陀罗浮雕

此类犍陀罗的梨形琉特在公元四、五世纪，巴基斯坦 Swat 地区的犍陀罗浮雕中亦有所显现。如图 1-2-23 所示的这例琉特，阴线深刻的四弦已清晰可辨，琴颈呈明显的曲折状。这种四弦、曲项形制的琉特之后在公元三至七世纪的萨珊王朝逐渐发展、定型，成为波斯的乌德。图 1-2-24 为萨珊王朝时期的一具银制器皿，表面刻有演奏乌德的伎乐形象。从乐器的形制、演奏方式来看，它与犍陀罗的琉特应属一脉相承之物。





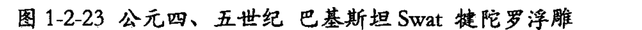


图 1-2-23 公元四、五世纪 巴基斯坦 Swat 犍陀罗浮雕　　图 1-2-24 萨珊王朝时期 波斯 乌德

在犍陀罗、波斯两种文化的交织中，四弦曲项琉特也开始向中国西域地区东渐。在天山

[①] [汉]刘熙：《释名·释乐器》卷 7，第 107 页。
[②] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷 15，北京中华书局，1973，第 380 页。

南麓的于阗，留下了大量可考的四弦琵琶图像及音乐文物。在公元三、四世纪，和田约特干遗址出土的一组伎乐陶猴中，就有一例形制明确的四弦琵琶（图 1-2-25）。在梨形音箱上，阴刻的四弦、系弦用的覆手，以及对称的音孔均十分清晰。演奏形式为横抱，右手呈拨弦状。



图 1-2-25 公元三、四世纪 和田约特干伎乐陶猴

从其四弦、曲项、梨形、横抱的特性可推断，犍陀罗的梨形琉特与于阗地区的四弦琵琶两者互为传承的关系。另外，根据赵维平教授在《丝绸之路上的琵琶乐器史》一文列出的四弦曲项琵琶发展流向图式："健陀罗→萨桑朝的波斯→于阗→我国中原"[1]可进一步判定，在此流传路径中，犍陀罗的琉特、波斯的乌德、中国的四弦琵琶均属于同源乐器。对此，日本学者林谦三在《东亚乐器考》中给出以下肯定的断论："中国的琵琶、阿拉伯的 oud，原都是从生长在伊朗地方的同一种乐器里派生出来的东西二枝。"[2]

当然，四弦琵琶在东渐西域之时，也曾进入天山北麓的龟兹。在克孜尔、库木吐拉等石窟中也可见四弦曲项琵琶的乐器图像。以公元四世纪库木吐拉第 46 窟为例，在伎乐天人图 1-2-26 中，壁画右侧出现一例弹奏曲项琵琶的猕猴形象（左图）。壁画的中心位置则出现一组伎乐天人，分别手持曲项琵琶、竖箜篌、排箫、筚篥等乐器，呈一字型排列（右图）。这种吹奏与弹拨、胡乐与俗乐兼容的乐器组合是龟兹壁画中较为典型的组合形态，反映出龟兹乐的乐器配置特点。值得一提的是，这两例曲项琵琶均为典型的龟兹形制：音箱呈棒状，头部尖锐，四弦轸。演奏时执拨弹奏。克孜尔第 60 窟、库木吐拉第 58 窟、克孜尔尕哈第 30 窟等都是这种形制的曲项琵琶。由此可见，犍陀罗的梨形琉特在进入龟兹后形制发生了变化。其棒状的形态无疑是受到当地五弦直项琵琶的深刻影响。

[1] 参见赵维平："丝绸之路上的琵琶乐器史"，载《中国音乐学》，2003 年第 4 期。
[2] 引自林谦三：《东亚乐器考》，上海书店出版社，2013，第 275 页。




图 1-2-26 公元四世纪 库木吐拉第 46 窟 伎乐天人

进入河西走廊一带后，四弦琵琶得到了极大的发展。沿线的石窟壁画、伎乐陶俑等都记录下了这件乐器的传播及流变过程。其中，仅敦煌石窟中就有 689 幅乐器图像，列于首位。并且，琵琶的形制及演奏渐趋完善。共鸣箱呈梨形，指弹与拨奏、曲项与直项兼有，凤眼、捍拨以及装饰性面板也相继完善。如初唐第 220 窟，南壁大型经变乐队中出现的一位乐伎，横抱四弦琵琶，用拨演奏。琵琶造型准确，细节清晰。共鸣箱呈梨形，上有捍拨与月牙形凤眼，四弦四轸。（图 1-2-27）



图 1-2-27 初唐 敦煌第 220 窟 南壁 琵琶伎乐

这种形制明确的四弦琵琶在中原一带的云冈、龙门石窟中亦有大量显现。并与同属波斯系的竖箜篌、印度系的横笛、乐鼓、西域系的筚篥，以及我国俗乐器进行组合。鉴于音色上丰富的表现力，故在宫廷、民间广为流传。据《通典》卷 142“历代沿革”所载之：“自宣武以后，始爱胡声。洎于迁都。屈茨琵琶、五弦、箜篌……胡舞铿锵镗，洪心骇耳。”[①]自后魏宣武帝开始，对胡乐青睐有加。在此之后，不乏各代帝王对琵琶热衷及奏乐的记载：

帝（北齐后主高纬）自弹胡琵琶而唱之，侍和者以百数。[②]

后周武帝在云阳，宴齐君臣，自弹琵琶，命孝衍吹笛。[③]

大业末，炀帝将幸江都，令言之子尝于户外弹胡琵琶，作翻调《安公子曲》。[④]

[①] [唐]杜佑：《通典》卷 142“乐二”，北京中华书局，1988，第 3614 页。
[②] [唐]李百药：《北齐书》卷 8，上海中华书局，1972，第 112 页。
[③] [唐]李百药：《北齐书》卷 11，列传三，上海中华书局，1972，第 145 页。
[④] [唐]魏征等：《隋书》卷 78，北京中华书局，1973，第 1785 页。

在此背景下，涌现了曹妙达、康昆仑、段善本等一批知名的琵琶演奏家，推动了琵琶演奏技术的发展。对此，在白居易的《琵琶引》、孟浩然的《凉州词》等文学作品中形象地描述了琵琶的演奏情形：

转轴拨弦三两声，未成曲调先有情……轻拢慢捻抹复挑，初为霓裳后六幺。大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘……曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛。[①]

浑成紫檀金屑文，作得琵琶声入云。[②]

隋唐时期，宫廷燕乐模式的建立使其迎来发展的顶峰。据《旧唐书》等史料记载，它在唐代宫廷十部乐中"除康国乐之外遍布其它所有的乐部。"[③]。另据《通典》卷 146"坐部伎"条载："坐部伎即燕乐，以琵琶为主，故谓之琵琶曲。"[④]琵琶在唐代宫廷燕乐中具有不可替代的作用及地位。它与箜篌、阮咸、筝等乐器构成音色丰富的弹拨组在大型乐舞中担任重要的角色，并且在乐队中的使用数量逐渐增加。例如，中唐第 154 窟北壁报恩经变乐队中连续排列的两件琵琶。（图 1-2-28）



图 1-2-28 中唐 敦煌第 154 窟

中唐以后，敦煌第 231、112 等窟所绘的大型经变乐舞场景中开始新增反弹琵琶舞伎的形象（参见图 2-3-1）。尽管，从舞蹈姿势来判断琵琶难以在实际演出中承担乐器的功能。但是，作为一种舞器，它却具有鲜明的符号性意义。由此也折射出这件从西域传来的乐器在近千年的发展历程中对我国音乐所形成的深刻影响。

通过对于上述乐器的溯源及流变考察可见，西亚文明对于东、西方音乐文化的双重影响。源于古代亚述的竖琴、铜钹以及波斯的四弦琉特琴在东渐西流的过程中，分别以不同的姿态出现在历史的舞台上。从古代亚述浮雕中的竖琴与铜钹来看，欧洲的竖琴、中国的竖箜篌、印度的弓形箜篌，以及在这些地区所见的形制各异的铜钹均为一脉相传的乐器。象征波斯音乐文明的乌德与西方的琉特琴、中国的四弦琵琶、印度的五弦琵琶也都是同源乐器。由此，以西亚为起点的两条流传轨迹脉络分明。与此同时，伊斯兰文化的西传、粟特摩尼教[⑤]的东渐亦加速了音乐的传播，带动了亚欧音乐文化的交流。而在东传的路径中，这些西亚系的乐器依次向印度、中国的西域以及中原地区传播。从于阗、龟兹向凉州及内地流传的过程中，这些外来乐器开始与我国的阮咸、筝、排箫等固有乐器进行组合，并逐渐在我国宫廷音乐中占有举足轻重的地位。

① [清]彭定求等：《全唐诗》卷 435（25）。
② 参见上注，卷 160（197）。
③ 参见刘洋：《唐代宫廷乐器组合研究》，中国艺术研究院博士论文，2008。
④ [唐]杜佑：《通典》卷 146，北京中华书局，1984，第 762 页。
⑤ 三世纪中叶在波斯兴起的世界性宗教。六世纪前后经粟特人向西域东部传播。

第三节　西域传来的乐器

“西域”，作为地理方位词，在中国古代文献中，多指玉门关、阳关以西的地区和国家。学界就其地理范畴有狭义与广义之分。狭义是指玉门关、阳关以西、葱岭（今帕米尔高原）以东、天山以南、塔里木盆地周边以及新疆广袤地域。另一层广义所指则为西域范围的延伸，包括南亚、西亚、中亚、甚至北非和欧洲各地。即前两节所考范围。本节所指即狭义的西域地理范围。在可考的历史中，据《汉书·西域传》记载早在汉以前就有三十余国分布在西域一带。自汉宣帝设立西域都护府以来，正式将“西域三十六国”[①]（主要分布在今新疆地区）划入我国管辖范围。此后，随着西域诸国的分裂与兼并，唐代西域版图的逐渐扩张，都促使着音乐上的交流与互通。筚篥、角、鸡娄鼓、齐鼓、檐鼓等分布在新疆、甘肃一带的乐器，经由丝绸之路进入中原。由鉴于此，笔者将以西域为起端，对这些乐器进行考察，并揭示其发展流变的过程。

一、吹奏类

西域传来的吹奏乐器主要有筚篥、角两种。前者源于龟兹（今新疆库车地区），进入中原后逐渐成为宫廷燕乐中的重要乐器；后者源于西戎（西北少数民族地区），它的传入与汉魏时期鼓吹乐的兴盛有着密切关联。以下，笔者将对这两件乐器分别做出考证。

1，筚篥

又称觱篥、悲篥。竖吹类双簧乐器。关于它的起源，历史文献累有记述。如段安节在《乐府杂录》载道：“筚篥者，本龟兹国乐也。亦曰悲篥，有类于胡笳。”[②]《通典》卷144亦载有：“觱篥，本名悲篥，出于胡中，声悲。”[③]据此可知，筚篥来源于西域的龟兹乐。据林谦三对筚篥语源的考据，该词的原语为龟兹语“Pi-li”。[④]另外，在当时龟兹国境内的克孜尔、库木吐拉、森木塞姆等佛教石窟中也都可见其踪影。

如公元四世纪库木吐拉第46窟主室，伎乐天人群中有一身吹筚篥者（图1-3-1）。该件筚篥管身较粗，哨部尚不清晰。它与伎乐群中出现的竖箜篌、排箫、曲项琵琶等乐器呈一字排列，形成胡、俗乐的组合。

[①]《汉书·西域传序》载：“西域以孝武时始通，本三十六国，其后稍分至五十馀，皆在匈奴之西，无损指南。南北有大山。中央有河，东西六千馀里，南北千馀里。东则接汉，阸以玉门、阳关、西则限以葱岭。”

[②][唐]段安节：《乐府杂录》，北京中华书局，1985，第30页。

[③][唐]杜佑：《通典》卷144，北京中华书局，1984。

[④]引自林谦三：《东亚乐器考》，上海书店出版社，2003，第416页。



图 1-3-1 库木吐拉 公元四世纪第 46 窟伎乐天人

再如同时期克孜尔第 38 窟，左、右两壁说法图中也均绘有吹奏筚篥的伎乐形象。并且，分别与印度系的横笛、五弦琵琶组成小型胡乐组合。此类形制明确的筚篥在形态各异的乐器组合中，贯穿于公元四至八世纪的石窟中。由此种种证据表明，筚篥源于龟兹确凿无疑。

至于筚篥传入我国中原地区的时间，历史上虽无明确的文字记载。但学界公认为始于前秦（公元 382 年）吕光灭龟兹之时，随龟兹乐进入中原。[1]即《隋书·音乐志》载："龟兹者，起自吕光灭龟兹因得其声。吕氏亡，其乐分散。后魏平中原，复获之。"[2]除上述文字记载之外，中原一带石窟中的筚篥图像亦印证了这一观点。

如北魏云冈第 12 窟第一组伎乐所示（图 1-3-2），右侧一身吹奏筚篥者将乐器斜向左方所执，并且斜吹。此筚篥的管体较粗，吹口处的哨子清晰可辨。再如同窟第四组伎乐天人中，前室东南角一身伎乐双手持筚篥置于胸前，竖直吹奏，哨嘴亦十分清楚。（图 1-3-3）



图 1-3-2 北魏 云冈第 12 窟 第一组伎乐

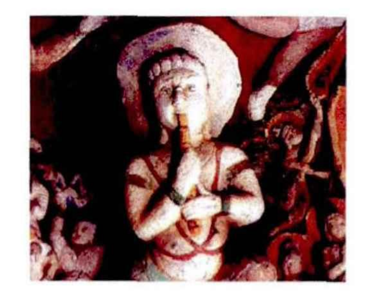


图 1-3-3 第四组筚篥伎乐

除此之外，河南的巩义、龙门石窟也纷纷记录了这件乐器的流传情况。其中，仅云冈石窟就有多达 49 例的乐器图像[3]。由此可见，筚篥在公元四、五世纪已传入中原并广泛盛行。乐器形制明确，竖吹、斜吹皆有。从传入之初便与印度、西亚、西域各系胡乐器，以及我国俗乐器进行组合。

[1] 关于筚篥传入我国的时间，杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中指出："筚篥约在公元 384 年随着西北《龟兹乐》传入内地"。夏野也在《中国古代音乐史简编》中提到："筚篥约公元 382 年吕光征服龟兹时传入。"
[2] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷 15，北京中华书局，1973，第 378-379 页。
[3] 参考侯峰：《云冈石窟乐伎研究》"气鸣乐器数量分布一览表"，陕西师范大学硕士论文，2010，第 30 页。

经历南北朝时期的发展与定型之后，筚篥在隋唐时期迎来了历史的高峰。仅在敦煌莫高窟中就有 214 例筚篥图像[①]，出现比例高达 61.7%。以中唐第 154 窟北壁报恩经变乐队为例（图 1-3-4），右下方的筚篥管体略粗，哨嘴位置较高。音孔，按指精致写实。并且，它与吹管类的笙、横笛、竖笛、排箫有机组合，形成重要的吹奏声部，置于乐队前排。



图 1-3-4 中唐 敦煌第 154 窟 北壁西侧乐队

与此同时，这件乐器也被大量运用于宫廷俗乐。据《隋书·音乐志》、《通典》、《唐六典》等史料记载可知，在唐代十部乐中，除清商、康国二伎之外，其余八部均配置了筚篥。乐器形制上亦有所发展。根据材质、大小、样式不同，衍生出大小筚篥、双筚篥、桃皮筚篥、漆筚篥等各种形制。对此，陈旸的《乐书》记载如下[②]：

然其大者九窍以觱篥名之，小者以风管名之。

胡部安国乐器有双觱篥焉唐乐图所传也。

桃皮卷吹之，古谓之管木，亦谓之桃皮筚篥。

唐九部夷乐有漆筚篥焉。

随着乐器形制的不断完善，筚篥不再是“胡人吹之以惊中国马。”[③]而是可吹奏出滑音、颤音、打音等多种装饰音。音色及表现力丰富，时而婉转悠扬，时而高亢激越。对此，白居易在《小童薛阳陶吹觱栗歌》中对筚篥的音色表现、演奏技法等进行了生动的描绘：

翕然声作疑管裂，诎然声尽疑刀截，有时婉软无筋骨，有时顿挫生棱节，急声圆转促不断，轹轹辚辚似珠贯，缓声展引长有条，有条直直如笔描，下声乍坠石沉重，高声忽举云飘萧。[④]

由鉴于此，在盛唐时期的李寿、苏思勖墓等乐舞图中都配置了筚篥这件乐器。在晚唐时期的《唐人宫乐图》（图 1-3-5）中亦描绘了筚篥的演奏情形。画面中奏乐者共有五人，分

[①] 参考牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社，1991，第 256 页。
[②] [宋]陈旸：《乐书》卷 130，台湾商务印书馆，1986。
[③] [后晋]刘昫等：《旧唐书·音乐志》卷 29，北京中华书局，1975，第 1079 页。
[④] [唐]白居易：《白居易集》卷 51，北京中华书局，1979。

别演奏筚篥、琵琶、筝、笙、拍板。在这组小型器乐合奏中，胡、俗乐器兼而有之，形象地还原了晚唐宫廷内娱乐奏乐的场景。



图 1-3-5 晚唐 《唐人宫乐图》

筚篥，这件源于龟兹的胡乐器。因其音质鲜明，符合当时的审美倾向，进入中原后得以展开。隋唐时期，宫廷燕乐的盛行加速了它的发展。在乐队中的地位与日俱增，承担领奏的作用。在其鼎盛时期，开始向东亚各国进行传播，东流日本、朝鲜和越南等国后得以进一步传承。

2，角

关于角的起源问题，学界众说纷纭。主要存在“中国固有说”、“西域传入说”两种观点。前者认为“原始的角可能起源于劳动生活”。由于尚处于原始时代，所依据的仅有出土的乐器实物。在我国陕西、山东、河南等地出土的多件角类乐器中，以华县井家堡仰韶文化陶号角[①]（图 1-3-6）、禹州谷水河龙山文化陶号角[②]两件最具代表性。由此可判断在新石器时期就已出现了角这件乐器。



图 1-3-6 新石器时期 华县井家堡陶号角

后者则以历史文献为依据，认为角起源于西北少数民族地区。相关记载如下：

> 角，书记所不载，或云出羌胡，以惊中国马，或云出吴越。[③]
>
> 西戎有吹金者，铜角是也，长二尺，形如牛角。[④]

以上两则史料均表明，角源于西域。至于它传入我国的时间及方式，似与汉代班超出使西域有关。将北狄、西戎一带的笳、角、横笛等吹管乐器一并带入中原，并在此背景下逐渐

[①] 1976 年在陕西省华县井家堡村仰韶文化庙底沟类型墓葬出土的陶号角，中心有孔与角内腔相通。
[②] 1976 年在河南省禹县谷水河遗址龙山文化层内出土的陶号角，外形如弯曲的牛角，空腔。
[③] [梁]沈约：《宋书·乐志》卷 19，北京中华书局，1974，第 559 页。
[④] [后晋]刘昫等：《旧唐书·音乐志》卷 29，北京中华书局，1975，第 1079 页。

形成了鼓吹乐。据《晋书》卷 23 载："胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。"[①]可知胡角是鼓吹乐的特征性乐器。"胡角"之名亦证明了角是由西域传入中原的乐器。

因此，角在中原地区的流传与鼓吹乐的盛行密不可分。南朝邓县的鼓角横吹画像砖、敦煌第 156 窟《张议潮统军出行图》中的横吹乐队等都清晰地记录了角在鼓吹乐中的使用情况。相关乐器组合笔者将在第三章做具体分析。

除鼓吹乐以外，在敦煌北凉第 275 窟北壁有两身吹奏角的供养伎乐（图 1-3-7）。大角的轮廓清晰，有花纹，并以瓔珞装饰。在隋第 302 窟东壁，天宫栏墙内有一身飞天，双手持长节铜角，铜管呈直形，上锐下宽。（图 1-3-8）

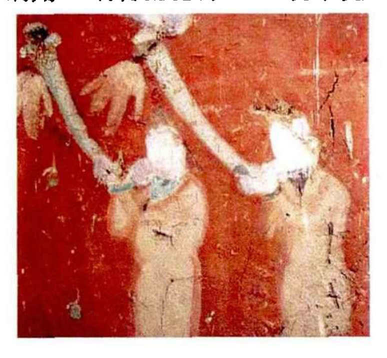


图 1-3-7 北凉 敦煌第 275 窟 供养伎乐



图 1-3-8 隋 敦煌第 302 窟 飞天伎乐

唐朝，革角、铜角等形制的出现，使其在卤簿乐和高昌伎中得以进一步发展。对此，《文献通考·乐九》载：

> 革角，长五尺，形如竹筒，本细末大，唐卤簿及军中用之，或以竹木，或以皮，非有定制也。侯景围台城尝用之，大抵胡部俗部通用之器也。[②]

《通典》卷 146 载高昌伎：

> 乐用答腊鼓一，腰鼓一，鸡娄鼓一，羯鼓一，箫一，横笛二，筚篥二，五弦琵琶二，琵琶二，铜角一，竖箜篌一，（原注：今亡），笙一。[③]

在公元七世纪的库车苏巴什佛寺乐舞图舍利盒中，八人组成的乐队所奏乐器有：大鼓、角形箜篌、排箫、鸡娄鼓兼鼗鼓、铜角。最后一人吹奏的铜角中腰向上弯曲，角口较大。这是我国目前可见的唯一一例关于龟兹铜角的文物资料。此图像说明，在唐朝龟兹民间乐舞中也使用了铜角这件乐器。（图 1-3-9）

① 房玄龄等：《晋书》卷 23，乐志下，北京中华书局，1996，第 715 页。
② [元]马端临：《文献通考》卷 136，乐考九，北京中华书局，1986，第 1208 页。
③ [唐]杜佑：《通典》卷 146"乐六"，北京中华书局，1984，第 762 页。



图 1-3-9 公元七世纪 库车苏巴什乐舞图舍利盒 乐伎展开图

然而，由于角的音色单一、粗犷，且音乐表现力不足。因此，使用场合较为局限，主要在行军征战中作发号施令之用。在隋、唐时期的经变乐队中始终未发现角的存在。

二、打击乐类

在种类缤纷的外来乐鼓中，除了印度系的腰鼓类乐器，以及羯鼓、答腊鼓之外，西域的鸡娄鼓、齐鼓、檐鼓亦对中原地区的音乐形成深刻的影响。

1，鸡娄鼓

鸡娄鼓，源于西域。关于它的传入时间，虽无确凿文字记载。但学界大多认为源于前秦吕光灭龟兹，随龟兹乐进入中原。据《隋书·音乐志》对于龟兹伎乐队构成的记载亦可知，鸡娄鼓是其中的乐器之一。它的形制及奏法，《旧唐书》云："鸡娄鼓，正圆，两手所击之处，平可数寸。"[①]《文献通考》注释云："鸡娄鼓，其形如瓮，腰有环，以绶带系之腋下。"[②]由文献记载可知，鸡娄鼓是一种圆形鼓，或如球形、或如瓮状。演奏时将其挟于腋下，拍击鼓的两端。然而，无论在文献还是图想中，这件乐器较少单独使用，通常与鼗鼓进行配合。

关于鼗鼓，《周礼·春官·小师》注曰："鼗如鼓而小，持其柄摇之，旁耳还自击。"[③]林谦三在《东亚乐器考》中对其形制及奏法进一步描述道："在一根柄上，穿着一个、两个、或三个小鼓。鼓腹的两侧各有带纽，系有小球；将柄左右旋转摆动，两旁的小球便来回轮打鼓面。这样的鼓，在中国是周代以来就有了的。"[④]

那么，鼗鼓作为我国固有乐器。它是如何与西域的鸡娄鼓实现并奏的呢？对此，林谦三曾作如下解释："鼗是只手奏鸣的乐器，因为演奏简易，故与鸡娄鼓同由一人兼奏，这兼奏的起源地可能是六朝时代的西域。"[⑤]具体演奏方式，据《乐书》载："左手持鼗牢，腋挟此鼓，右手击之，以为节焉。"[⑥]由此可知，鸡娄鼓与鼗鼓配合成组符合实际演奏需求，形成于西域，后传入中原，成为我国隋唐宫廷燕乐中的常用形式，被纳入龟兹、疏勒、高昌数部乐中。

此类鸡娄鼓兼鼗鼓并奏的形式在这一时期的石窟壁画亦有所显现。在克孜尔石窟中，公

[①] [后晋]刘昫等：《旧唐书·音乐志》卷 29，北京中华书局，1975，第 1079 页。
[②] [元]马端临：《文献通考》卷 136，乐考九，北京中华书局，1986，第 1208 页。
[③] 《周礼·春官·小师》。
[④] 引自林谦三：《东亚乐器考》，上海书店出版社，2003，第 135 页。
[⑤] 参见上注，第 136 页。
[⑥] [宋]陈旸：《乐书》卷 130，台湾商务印书馆，1986。

元七世纪第 8 窟的一幅《播鼗图》颇具代表性（图 1-3-10）。该图中的鼗鼓由两枚串成。播鼗的小儿身上置有一枚鸡娄鼓。该鼓绘成红色，腹部较圆，单面蒙皮。演奏时左手摇动鼗鼓，左臂腋下挟鸡娄鼓，右手拍击鼓面，符合史籍记载，并印证了二者的组合形成于西域龟兹之说。

在敦煌中唐第 112 窟南壁经变乐舞中（图 1-3-11），乐伎左手持鼗鼓，左臂挟抱球形鸡娄鼓，右手呈拍击状，与文献记载完全一致。在盛唐第 45 窟经变乐舞中也有一例鸡娄鼓兼鼗鼓（图 1-3-12）。与众不同是，乐伎右手持鼓杖击奏鸡娄鼓。乐器排列方面，鸡娄鼓兼鼗鼓通常列于乐队的中心，起到领奏的作用。


图 1-3-10 唐 克孜尔第 8 窟


图 1-3-11 中唐 敦煌第 112 窟


图 1-3-12 盛唐 敦煌第 45 窟

综观唐代壁画中的鸡娄鼓，乐器形制明确，演奏形式多样，手拍、杖击兼有，与鼗鼓配合成组，在大型经变乐舞中承担节奏的指挥。然而，进入宋代以后，乐器数量骤减，预示了鸡娄鼓在中原渐趋衰亡的命运。

2，齐鼓

关于齐鼓这件乐器，历史文献的记载十分有限。《通典》、《文献通考》等史料仅对该鼓的形制及所用乐部情况做了笼统的描述：

> 齐鼓，如漆桶，大头设脐于鼓面，如麝脐，故曰齐鼓。[①]
>
> 齐鼓，状如漆桶，一头差大，设脐于鼓面，如麝脐然。西凉、高丽之器也。[②]

据此可知，齐鼓形如漆筒，一头略大的鼓面上有一凸起的圆形物。但其具体来源、传入时间、演奏形式究竟如何，尚不得而知。相比文献记载的语焉不详，中原、西域地区石窟中的乐器图像却清晰地记录了齐鼓在我国的发展脉络。

从我国石窟壁画中的齐鼓图像来看，始见于北魏时期。在巩义第 3 窟东壁一排六人乐伎中，第三位为拍击齐鼓的伎乐形象（图 1-3-13）。该鼓两头大小不一，特别之处在于鼓面两端均有圆状凸起物。其余五人分别奏瑟、腰鼓、排箫、横笛、法螺。由此组成胡、俗兼容的乐器组合。

---

① [唐]杜佑：《通典》卷 144，北京中华书局，1984。

② [元]马端临：《文献通考》卷 136，乐考九，北京中华书局，1986，第 1208 页。



图 1-3-13 北魏 巩义第 3 窟 齐鼓伎乐

与此同时，云冈第 12 窟前室门楣处亦有一例檐鼓图像。如图 1-3-14 所示，左起第一位乐伎腰间挎有一鼓，双手呈拍击状。该鼓鼓面一大一小。鼓面一端有圆形凸起物，与文献所载齐鼓形制基本一致。它与同门楣处的腰鼓、檐鼓组合出现。由此表明，齐鼓至少在北魏时期就已传入中原，并与我国俗乐器、西域胡乐器展开交融。

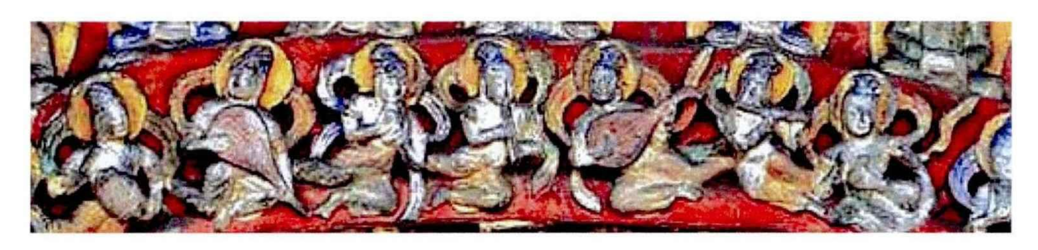


图 1-3-14 北魏 云冈第 12 窟 前室门楣局部

西魏时期，敦煌第 285 窟南壁一组飞天伎乐中（图 1-3-15），第二位腰间横系一鼓，该鼓一头略大，鼓面上的凸起圆形物形似脐，是典型的齐鼓特征。演奏时双手拍击鼓面发声。此外，乐队中尚有腰鼓、横笛、排箫、笙、竖箜篌、琵琶等乐器。在胡、俗乐器的组合中可见西域乐鼓在我国的主流地位。

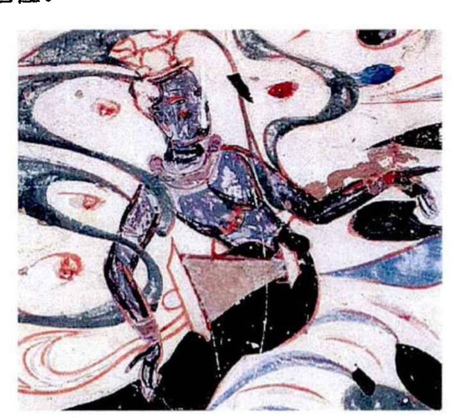


图 1-3-15 西魏 敦煌第 285 窟 飞天伎乐

综观齐鼓在我国的发展过程，主要活跃于南北朝时期。隋唐时期，虽用于我国宫廷燕乐中的西凉、高丽二伎。但在唐代大型经变乐舞中已不见其踪影。相比乐队中地位日渐显著的

腰鼓和羯鼓，形制相似的齐鼓显然已被逐渐淘汰。

3，檐鼓

又称担鼓，与齐鼓的发展脉络极为相似。关于它的形制，据《旧唐书》卷 29 载："檐鼓，如小瓮，先冒以革而漆之。"[1] 檐鼓为一头大一头小，两端蒙革，形如瓮状的鼓。其形制与齐鼓接近，区别之处在于鼓面未有凸起物。据郑汝中在《敦煌壁画乐舞研究》中所述："这种鼓可能也是西域传来。"[2]然而，由于文献记载的缺失，其来源及传入我国的时间尚无从考证。

较于稀少的文字记录，我国魏晋南北朝时期石窟中的檐鼓图像却颇多。如北魏敦煌第 435 窟北壁（图 1-3-16），一乐伎将檐鼓斜挂于腰间，该鼓两头大小不一，演奏时双手一上一下击打鼓面。北魏第 254、第 249 等窟中也绘有数只此类形制的檐鼓。（图 1-3-17）



图 1-3-16 北魏 敦煌第 435 窟



图 1-3-17 北魏 敦煌第 257 窟

与此同时，该乐鼓也频繁显现在中原地区的石窟壁画中。如北魏云冈第 9 窟第一组天宫伎乐（图 1-3-18），六人呈一字形排列，从左至右分别演奏：腰鼓、檐鼓、法螺、横笛、琵琶、铜钹。由此构成一组吹奏、弹拨、打击乐具备的胡乐组合。其中，第二件檐鼓的形制及演奏方式都基本延续了凉州地区样式。此外，巩义第 1 窟西壁第五人、第 4 窟西壁第八人等均为击奏檐鼓的伎乐形象。



图 1-3-18 北魏 云冈第 9 窟 第一组天宫伎乐

隋唐时期，从《隋书》、《唐六典》、《旧唐书》等史料记载中可见，檐鼓以担鼓名用于我国宫廷音乐中的西凉、高丽二乐。在此之后，几乎难以再找到相关檐鼓的使用记录。由此可见，檐鼓自西域传入之后，便迅速向我国西域及中原地区流传。北魏、西魏是其发展的高峰。其后便开始逐渐衰微。虽在隋唐宫廷两部乐中出现，但经变乐舞中已不再使用檐鼓。最终，

---

[1] ［后晋］刘昫等：《旧唐书·音乐志》卷 29，北京中华书局，1975。

[2] 引自郑汝中：《敦煌壁画乐舞研究》，甘肃教育出版社，2002，第 110 页。

于唐以后失传。

自汉代张骞凿空西域，带回胡曲《摩诃兜勒》开始，便正式拉开了西域音乐东渐的序幕。西北地区北狄乐的传入，将笳、角之类的胡乐器带入中原，对汉魏时期的鼓吹乐产生影响。龟兹地区（库车）筚篥、鸡娄鼓的东传，加速了俗乐的进程。前述波斯系的四弦曲项琵琶、亚述的角形箜篌、铜钹；印度系的五弦琵琶、弓形箜篌、横笛、法螺、腰鼓（都昙鼓、毛员鼓）、羯鼓、答腊鼓等乐器都经西域进入中原，对我国隋唐宫廷音乐形成巨大冲击。

除了乐器的传入，亦有文化上的互渐。佛教自印度东渐我国，首及龟兹、迅速扎根，至公元三世纪已成为西域佛教的中心。音乐、文化以宗教为载体广泛蔓延。糅合波斯、印度的犍陀罗艺术在于阗（和田）的音乐图像中留下深刻的印迹。达玛沟三弦琵琶的出土更是折射出该地区音乐的繁盛。吕光灭龟兹，占据凉州（甘肃武威），促成了龟兹、西凉二伎的形成。由此可见，西域诸国既是重要的文化来源，也是丝绸之路上的文化中枢。

小　结

综观上述西域乐器的传入及发展脉络，自汉代张骞打通丝绸之路起，西域诸国的音乐文化便纷沓而至。西亚系的四弦琵琶、竖箜篌、铜钹经由丝绸之路进入我国。首及新疆地区，之后进入河西走廊横贯中原地带，在隋唐时期的宫廷俗乐中发挥着重要的作用。接着，印度系的五弦琵琶、弓形箜篌、横笛、法螺、羯鼓、答腊鼓、腰鼓类乐鼓也相继传入。五弦琵琶、弓形箜篌虽与西亚系的四弦琵琶、竖箜篌属于同源乐器，但其流传轨迹及发展脉络却截然不同。较于四弦琵琶始终在我国音乐中占据的主流地位，五弦琵琶在入唐之后却极速衰亡。弓形箜篌则仅停留在了新疆境内，并未向中原地区做进一步延伸，后传至缅甸得以延续。腰鼓和羯鼓作为乐队、乐舞中重要的节奏乐器，在历代音乐中都可见其身影。同属腰鼓类的都昙鼓、毛员鼓，以及形似羯鼓的答腊鼓则在唐代宫廷音乐中盛极一时后走向消亡。受此余波影响，西域系的檐鼓、齐鼓也只成为了丝绸之路上的匆匆过客，自南北朝时期传入中原，短暂发展后终至唐代。此外，筚篥、胡角、鸡娄鼓等西域系乐器也丰富了唐代的宫廷音乐。由此可见，汉唐一千年是胡乐器发展的高峰时期。源于印度、西亚、西域的各类乐器从汉代传入之初就来势汹涌。南北朝时期已基本全数登台，并逐渐以势不可挡的姿态占据中原舞台，对隋唐代燕乐形成不可估量的影响。

与此同时，中国固有的乐器也始终伴随着这段历史进程。早在汉代以前，中国固有乐器就多达七十余种，“八音”分类体系的建立更是标志着乐器发展的成熟。随着音乐体裁的不断丰富，根据乐器的使用场合及性格又可分为雅、俗两类[①]。前者在宫廷雅乐这一体裁中以固定的方式呈现。虽然，并未受到胡乐文化的冲击。但却在时代的变迁中，随着雅乐的日式衰微而逐渐失去主流地位。后者在其发展轨迹中则深受胡乐文化的影响。筝、阮咸、笙、笛、箫、尺八、方响、拍板等俗乐器构成中国固有乐器的主流。隋唐时期，作为宫廷俗乐中必不

[①] 详细的乐器分类及构成参见赵维平：《中国古代音乐史简明教程》，上海音乐出版社，2015，第 101 页。

可少的乐器配置，与胡乐器展开了一场波澜壮阔的交融盛况。

第二章　丝绸之路上的外来乐舞及其流变

西汉时期，张骞西征打通丝绸之路，使得西域诸国的音乐、舞蹈源源不断地输入我国。北周武帝与阿史那皇后的联姻，迎来了一次西域乐舞大规模的东渐。由此，掀开了我国与西域乐舞交流的序幕。龟兹、疏勒、安国、康国诸乐汇聚长安，中亚系的胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞由此渗入中原，并对之后的宫廷燕乐产生深刻的影响。与此同时，在丝绸之路沿线上，西域边地的乐舞也十分发达。其中，尤以龟兹地区为盛。南北朝时期，苏摩遮、狮子舞、剑器浑脱舞等相继输入中原，极大地丰富了我国的乐舞艺术。唐朝，作为乐舞发展的鼎盛时期。从西域传来的胡乐器、胡乐舞已基本全数登场。音乐内容上呈现出前所未有的多元景观。以西域乐舞为主体的软舞、健舞以及歌舞大曲异彩纷呈，并在胡、俗乐器的交融中，为大唐乐舞文化注入了新的活力。

关于西域乐舞的研究，向达、郑汝中、王克芬等学者已分别从史学和图像学的视角，对文献和壁画中的乐舞进行体系化的研究及定名。近年来，陈海涛、孙武军、程旭等一批学者在对粟特墓葬、唐墓壁画中的乐舞图像展开调查时也涉及西域三大乐舞归属问题的考证。然而，在西域诸国与唐代音乐文化的交流中对舞种进行流变考察的研究尚未深入展开。有鉴于此，笔者拟在前人研究的基础上，通过对文献资料和乐舞图像的分析与考释，揭示西域乐舞在我国的流变以及胡、俗乐的交融现象。

第一节　中亚传来的乐舞

中亚，地处亚欧大陆之腹地，是联接亚洲与欧洲的重要枢纽。在丝绸之路沿线上，从新疆出发经由中亚可抵达西亚及欧洲。南亚、西亚等也可由此通往中国。显要的地理位置奠定了其多元的文化格局。印度、中国、波斯、古希腊文明交汇于此。袄教、摩尼教、景教、佛教等多种宗教亦并存于此。在这种背景下形成的中亚文明开始向周边诸国传播。我国与中亚音乐的互通最早可追溯至北周。《通典》卷 146“乐六”载：

> 周武帝聘突厥女为后，西域诸国来媵，于是有龟兹、疏勒、安国、康国之乐。帝大聚长安胡儿，羯人白智通教习，颇杂以新声。[①]

据此可知，北周天和三年（公元 568 年），周武帝与突厥阿史那公主的联姻促成了“昭武九姓”[②]中，安国[③]、康国[④]音乐的入华。北齐以后，曹妙达、康昆仑、安进贵、米嘉荣等粟特乐人大批来朝，更是打开了中亚音乐传播的局面。在此期间，康国的胡旋舞、石国的胡

① [唐]杜佑：《通典》卷 146“乐六”，北京中华书局，1984，第 762 页。

② 我国隋唐时期对中亚诸国的统称。据《隋书》、《新唐书》等历史文献记载，以康、安、曹、石、米、何、火寻、戊地，史为昭武九姓。

③ 中亚古国。位于葱岭以西，今乌兹别克斯坦布哈拉一带。

④ 中亚古国。作为昭武九姓国之首，位于今乌兹别克斯坦撒马尔罕一带。

腾舞、柘枝舞源源不断地输入中原，并被纳入我国宫廷燕乐。在隋七、九部伎、唐十部伎中，安国伎、康国伎、龟兹伎都与这些中亚系乐舞有着千丝万缕的关联。笔者将以地域为轴，对上述乐舞的形态进行考述，继而揭示其传播及流变的轨迹。

一、粟特

说到丝绸之路上中亚文明的传播，就不得不提“粟特”。该称谓为“索格底亚那”（Sogdiana）的音译。关于它的地理范畴，据《魏书·西域传》载：“粟特国，在葱岭之西，古之奄蔡，一名温那沙。”[①]这一西域古国最初是指以康国（撒马尔罕）、安国（布哈拉）为中心的地区（今阿姆河与锡尔河之间的河中地区）。后来随着区域范围不断扩张，我国史书将其统称为“昭武九姓”。早在两汉之际，粟特就与丝绸之路沿线各国展开商贸往来。并且，在亚欧内陆传播多元文化和宗教。在我国敦煌发现的粟特文佛经、书信[②]以及吐鲁番出土的粟特文摩尼教、景教文书等都真实地记录了粟特与我国的宗教、文化交流。此外，在我国目前出土的入华粟特人墓葬中，北周的安伽墓、史君墓、隋代的虞弘墓中都刻有乐舞图像，形象地展现了粟特人的乐舞风貌。其中，就有源于粟特当地的胡旋舞。

1, 胡旋舞

关于胡旋舞的形态及起源，《新唐书·五行志》载道：“胡旋舞，本出康居，以旋转便捷为巧，时又尚之，破者，盖碎云。”[③]《通典》卷146又载：“舞急转如风，俗谓之胡旋。”[④]以上两则史料表明，胡旋舞源于康居（后称康国）[⑤]，属于粟特领域，是一种以急速旋转而著称的舞种。除史书记载以外，在元稹、白居易的唐诗中也对其作了生动的描绘：

> 骊珠迸珥逐飞星，虹晕轻巾掣流电。潜鲸暗吸笡波海，回风乱舞当空霰......柔软依身著佩带，裴回绕指同环钏。[⑥]

> 胡旋女，胡旋女。心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。[⑦]

据此可知，胡旋舞的舞者多为女性，演出时身着饰有飘带的轻盈薄衫，并佩戴珠宝饰物。胡旋舞的基本动作是旋转，起舞时裙带飞扬，身如飘雪。伴奏乐器多以打击乐、弦乐为主。整体速度较快，风格热烈，属于健舞类。

至于胡旋舞传入中原的具体时间，历史文献中虽未有明确的记载。但大部分学者都认为是在北周武帝聘突厥女为后之时，随着西域诸国之乐而传入中原。对此，笔者亦持有相同的观点。然而，它真正的传入及发展高峰应当是在开元、天宝年间。在《新唐书·列传》卷

---

① [北齐]魏收：《魏书·西域传》卷120，第2259-2260页。
② 1907年，斯坦因在敦煌藏经洞发现粟特文佛经，并在敦煌以西的烽火台发现五封粟特文书信及若干文字片段。
③ [宋]欧阳修：《新唐书·志第二十五》北京中华书局，1975。
④ [唐]杜佑：《通典》卷146，北京中华书局，1984，第763页。
⑤ 古西域国名。康居国在大宛西北可二千里，与粟戈、伊列邻接。隋唐时又称康国。
⑥ 元稹：《和李校书新题乐府十二首 胡旋女》，载《全唐诗》卷419（11）。
⑦ 白居易：《胡旋女 戒近习也》，载《全唐诗》卷426（8）。

221[①] “康国”、“米国”、“俱密国”条分别载有：

开元初，贡锁子铠、水精杯、玛瑙瓶、鸵鸟卵及越诺、侏儒、胡旋女子。

开元时，献壁、舞筵、狮子、胡旋女。

开元中，献胡旋舞女。

以上三则史料表明，唐代开元年间，大唐周边的康国、米国、俱密国等西域诸国频繁地向我国宫廷进贡胡旋舞女，并深得皇帝及贵族阶层的青睐。天宝年间，更是形成了“天宝季年时欲变，臣妾人人学圆转。”[②]风靡朝野的景象。

除文献记载以外，在我国这一时期的粟特墓葬以及敦煌壁画中，也涌现了大量的胡旋舞形象。根据舞蹈的表现形式，可分为独舞、双人舞、四人舞三类。

（1）独舞

独舞形式的胡旋舞，以宁夏盐池唐墓石门乐舞图为例。该墓的墓主为盛唐时期“昭武九姓”中的何姓粟特人。在M6墓中左、右两扇石门上各刻有一位男性舞伎（图2-1-1）。据《宁夏盐池唐墓发掘简报》的描述：

右扇门上所刻男子头戴圆帽，身着圆领窄袖紧身长裙，脚穿软靴。左扇门上所刻男子身着段领窄长袍，帽、靴与右扇的相同。均单足立于小圆毡上，一腿腾起。扬臂挥帛，翩翩起舞。四周衬以卷云服饰，舞者似腾跃于云气之上。[③]

舞伎身穿紧身长裙，头戴圆帽，足蹬软靴，是典型的粟特服饰特征。而立于圆形舞毯上，腿部腾跃，执巾起舞，呈旋转状的舞姿则与《新唐书》、《乐府杂录》中所载的胡旋舞演出情形不谋而合。

胡旋舞，舞者立毬上，旋转如风。[④]

舞有鹿骨舞、胡旋舞，俱于一小圆毬子上舞，纵横腾踏，两足终不离于毬子上，其妙如此也。[⑤]

这里需要说明的是，常任侠等学者在对以上两则史料进行考据时已指出“毬”为“毯”字之笔误[⑥]。有鉴于此，可判断以上两例为盛唐时期独舞形式的胡旋舞。此外，我国学者韩志刚、罗丰、陈海涛等在对此舞蹈图像归属问题的研究中也都将其判定为胡旋舞。[⑦]

---

① [宋]欧阳修：《新唐书·列传》卷221，北京中华书局，1975。
② 白居易：《胡旋女 戒近习也》，载《全唐诗》卷426（8）。
③ 参见宁夏回族自治区博物馆：《宁夏盐池唐墓发掘简报》，载《文物》，1989年第9期。
④ [宋]欧阳修：《新唐书·礼乐志》卷21，北京中华书局，1975，第6244-6255页。
⑤ [唐]段安节：《乐府杂录》“俳优”条，第21-22页，北京中华书局，1985。
⑥ 参见常任侠：《丝绸之路与西域文化艺术》，上海文艺出版社，1981，第167页。
⑦ 韩志刚：《宁夏盐池唐墓石刻所反映的胡旋舞》，载《文物》，1994年第3期。罗丰：《隋唐中亚流传中国之胡旋舞——以新获宁夏盐池唐墓石门胡舞图为中心》，载《传统文化与现代化》，1994年第3期。陈海涛：《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》，载《考古与文物》，2003年第3期。



图 2-1-1 盛唐 宁夏盐池唐墓 M6 石门 乐舞图

（2）双人舞

双人舞形式的胡旋舞，在《旧唐书》“康国乐”条载：

> 舞二人，绯袄，锦领袖，绿绫浑裆袴，赤皮靴，白袴帑。舞急转如风，俗谓之胡旋。乐用笛二，正鼓一，和鼓一，铜钹一。[①]

从这段史料可知，双人胡旋舞的大致形态：舞伎身着胡服，呈快速旋转状。康国乐作为其伴奏乐队，规模较小，乐器源于印度、波斯两系，以打击乐为主的乐器配置与唐代敦煌经变乐队的排列组合存有某种关联。由此，波斯、印度、粟特多元文化交织下的乐舞形态已然清晰呈现。

与此呼应的还有我国唐墓壁画中的乐舞图像。以李勣墓北壁舞伎图为例（图 2-1-2），画面中两位相对而舞的女性舞伎头梳双环望仙髻。着红色袖衫及黑白条纹裙。手臂张举，腾跃起舞时，裙摆旋为弧形，帛带随风飘扬，是旋转瞬间的舞姿，与《旧唐书》及唐诗中所载胡旋舞形象相符。由此可判断为双人舞形式的胡旋舞。此外，墓室东壁尚有一幅乐伎图。三身乐伎中，一身残损过甚，已不详。其余两身分别吹奏排箫、横笛，在与舞伎的组合中形成胡、俗兼容的小型乐舞形式。



图 2-1-2 唐 李勣墓 北壁舞伎图

近年来，随着考古领域的不断发现，2014 年在西安市大兆乡郭辛庄村发掘的唐代韩休墓中，东壁一幅乐舞图为研究胡旋舞提供了新的图像资料。图 2-1-3 中，男、女两位舞伎分

[①] ［后晋］刘昫等：《旧唐书・音乐志》卷 29，北京中华书局，1975，第 1070-1071 页。

别立于圆毯上进行对舞。左侧的女性舞伎体态丰腴，头梳倭堕髻，着长袖裙衫，是典型的唐朝女子形象。右侧的男性舞伎浓眉鬓须，头戴幞头，着圆领长袍，胡人形象十分鲜明。两人舒臂抬腿，翩然起舞，呈旋转状，符合胡旋舞的特征。我国学者程旭在对此乐舞形象的考述中，将其判定为“男女双人胡旋舞”的形式[①]



图 2-1-3 唐 韩休墓 乐舞图 局部

值得一提的是，由筝、拍板、笙、竖箜篌、琵琶、筚篥、排箫、铜钹八种乐器构成的伴奏乐队中，胡乐器（竖箜篌、琵琶、筚篥、铜钹）、俗乐器（筝、拍板、笙、排箫）比例均衡。乐器配置以管弦乐为主。乐舞规模完整，歌、乐、舞融为一体。与《旧唐书》记载的康国伎相比变化较大。此外，男女、胡汉、坐立之分的伎乐形象，亦揭示了胡旋舞在东渐中原后日趋成熟的发展轨迹，也是开元、天宝年间胡俗乐舞深度融合的真实写照。

（3）四人舞

四人舞形式在我国唐代壁画中十分罕见，仅有一例，出现在敦煌初唐第 220 窟。北壁药师经变中，两组双人舞横排于壁画的中心，舞者皆为女性，两两对称。左侧两舞伎分别立于圆毯上起舞（图 2-1-4），两人身着裙衫，佩戴饰物，手舞长巾，振臂踢踏，舞姿刚健，可推断为胡腾舞。立于右侧圆毯上的两舞伎则背向而舞（图 2-1-5），手臂缠绕轻巾，伸展双臂呈旋转状。快速急转时长巾卷绕，裙摆飘扬，与胡旋舞颇为吻合。由此构筑一幅四人对舞的精彩场景，是中亚系胡腾舞、胡旋舞组合的范例。



图 2-1-4 初唐 敦煌第 220 窟 北壁 乐舞图



图 2-1-5 初唐 敦煌第 220 窟 北壁 乐舞图

以上双人舞、四人舞形式的胡旋舞，作为唐代成双、对称美学观下所形成的舞蹈形态，

[①] 程旭：《唐韵胡风——唐墓壁画中的外来文化因素及其反映的民族关系》，文物出版社，2016，第 131 页。

大量显现在这一时期的石窟壁画中，立体地再现了唐代胡旋舞的不同风貌。此外，王克芬[①]、罗丰、陈海涛等学者通过对于唐代敦煌壁画中乐舞图像的解析，将初唐第 331 窟、盛唐第 194 窟、第 215 窟、中唐第 197 窟等中，立于圆毯上作旋转，身着紧身裙衫，起舞时巾带飘转的舞伎形象判定为胡旋舞。至此，源于粟特的胡旋舞在我国的发展轨迹已清晰呈现：从北周传入之初五人左右规模的小型乐舞，至盛唐时期集歌、乐、舞为一体的综合乐舞形式。它在与我国俗乐以及多元胡乐文化的交融中逐渐发展至顶峰，并在唐代宫廷燕乐中成为时代的宠儿。

二、石国

西域古国，昭武九姓之一。最早在《魏书·西域传》中称为“者石”[②]。关于它的地理范围，据《通典》载：“石国隋时通焉。居于药杀水，都柘枝城，方十余里，本汉大宛北鄙之地。东与北至西突厥，西至波腊界，西南至康居界……有粟、麦，多良马。隋大业五年，唐贞观八年，并遣使朝贡。”[③]石国位于塔里木河南岸，突厥国的西庭（今乌兹别克斯坦塔什干地区）。作为丝绸之路上联结东、西方文化的要冲之地。它不仅与周边的西域诸国交流、互通，也与我国进行商贸及文化往来，胡腾舞、柘枝舞便由此传入中原。

1，胡腾舞

据向达先生考证，胡腾舞源于中亚“昭武九姓”的石国。主要由男子表演，速度快动作激烈，属于健舞。在我国的唐诗中详尽地描写了胡腾舞表演时的情况。李端在《胡腾儿》云：“胡腾身是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥。”[④]据诗意可见，舞者为高鼻梁的西域胡人形象。另从其“桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。”以及刘言史在《王中丞宅夜观舞胡腾》云：“织成蕃帽虚顶尖， 细毡胡衫双袖小。”“弄脚缤纷锦靴软。”[⑤]等相关服饰的描述中可知，舞者在表演时头戴尖顶蕃帽，身着双袖窄小、轻纱长带的胡衫，足蹬软靴。

在描写舞姿的诗句中，“蹲舞樽前急如鸟……跳身转毂宝带鸣。”[⑥]、“扬眉动目踏花毡。”“环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。”[⑦]由此表明，胡腾舞以腾踏和跳跃为主。舞者通常在毛毯上起舞。舞蹈动作急促多变，有蹲舞、跳身转毂、环行急蹴、反手叉腰等。风格刚健有力。胡腾舞的伴奏乐器，据“四座无言皆瞠目，横笛琵琶遍头促。”[⑧]可知主要有横笛、琵琶等西域传来的乐器，胡风颇浓。

关于胡腾舞传入我国的时间，北齐武平六年（公元 575 年）黄釉舞乐扁壶作为我国目前可见最早的胡腾舞图像。由此表明，至少在北齐胡腾舞已从中亚传入至我国中原地区。如图

[①] 王克芬：《中国舞蹈史（隋、唐、五代部分）》，北京文化艺术出版社，1987，第 11 页。
[②] [北齐]魏收：《魏书·西域传》。
[③] [唐]杜佑：《通典》卷 193“边防九”，北京中华书局，1984。
[④] [清]彭定求等：《全唐诗》卷 284（29）。
[⑤] [清]彭定求等：《全唐诗》卷 468（11）。
[⑥] 同上注。
[⑦] [清]彭定求等：《全唐诗》卷 284（29）。
[⑧] [清]彭定求等：《全唐诗》卷 486（11）。

2-1-6 所示，舞者位于中央莲花台座上。右臂高举，左臂下伸，掌心向后，双足腾跳。其反首回顾的舞姿与唐诗中描述的胡腾舞形象几乎一致。两侧的伴奏乐器有印度系的五弦、横笛，西亚系的铜钹，由此构成一组小型胡乐舞组合。

此类胡腾舞组合在之后北周至隋入华粟特人的墓葬壁画中也多有体现。北周的安伽墓（图 2-1-7）、史君墓、隋代的虞弘墓（图 2-1-8）中均绘有胡腾舞伎的宴饮场景。舞者大多为高鼻深目的男性胡人形象，着窄袖长衫，腰间系带，头戴胡帽，足蹬胡靴，一手上举或叉腰，反首回顾，扭腰踢踏。



图 2-1-6 北齐 黄釉舞乐扁壶

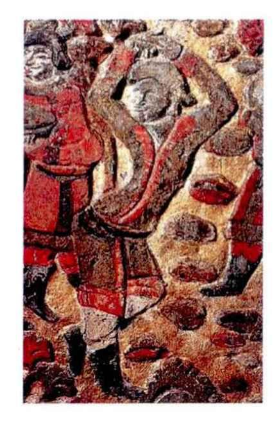


图 2-1-7 北周 安伽墓



图 2-1-8 隋 虞弘墓

从舞伎的形象、服饰、舞姿来看都与文献中所描述的胡腾舞基本吻合。这一时期的伴奏乐器多以印度、波斯系为主，乐舞规模较小，通常在四、五人左右。入唐以后，歌舞宴饮之风的盛行，教坊、梨园的设立，使其得到了进一步的发展。乐舞规模宏大，组合形态丰富，舞蹈形式有独舞、双人舞两类。

（1）独舞

独舞形式的胡腾舞，在唐代皇室贵族和高级官吏的墓葬中有所显现。其中，以苏思勖墓东壁一幅乐舞图最为典型。在图 2-1-9 中，一名男性舞者高鼻深目鬓须，头戴尖顶蕃帽，身着圆领长衫，足蹬锦制软靴。在地毯上作腾踏状，反手回顾，扬眉动目。无论是舞者的形象、服饰，还是舞姿、舞态都与唐诗中描绘的胡腾舞如出一辙。

两侧的伴奏乐器，有琵琶、笙、铜钹、横笛、拍板、竖箜篌、筝、筚篥、排箫九种。从乐器的种类和组合情况可见，唐代胡腾舞的伴奏乐队仍以西域乐器为基础，并逐渐加入了我国的俗乐器（笙、拍板、筝），在胡、俗乐的融合中形成歌、乐、舞一体的艺术形式，形象地记录了天宝年间胡腾舞的演出景象。（参见图 4-3-15）

此类形式的胡腾舞在唐代敦煌经变乐舞中也多有反映。在盛唐第 320 窟北壁观无量寿经变乐舞图中，一位男性舞伎于画面正中的方毯上腾跳，手持长带，飘扬反卷，可推测所舞为快速腾踏的胡腾舞。（图 2-1-10）

两侧伴奏乐队共十人，分别演奏：（左）拍板、筚篥、笙、琵琶、竖箜篌；（右）筚篥、横笛、竖笛、排箫、方响。乐队编制以吹奏乐器为主（六件），弹拨、打击乐器各两件。胡乐器（琵琶、竖箜篌、横笛、筚篥二）、俗乐器（笙、拍板、竖笛、排箫、方响）在平分秋

色中相互融合。另外，在中唐第129、231等窟中都绘有此类乐、舞一体，胡、俗交融的胡腾舞形态。（参见图4-3-1）



图 2-1-9 唐 苏思勖墓



图 2-1-10 盛唐 敦煌第320窟

唐朝，随着我国与西域交流的日渐频密，胡人俑、伎乐佣、乐舞俑等成为唐俑突出的新内容。其中，唐代鎏金胡腾舞俑[①]，作为我国迄今为止发现的唯一一件胡腾舞佣，对于辨析唐代胡腾舞的形象具有重要的意义。图2-1-11中，一位男性胡人舞伎头戴藩帽，身着胡衫，足蹬胡靴。左腿立于莲花台上，右腿屈伸上提，左手叉腰，右臂上举，身体呈腾跳状，与文献及粟特墓葬中的胡腾舞形象基本一致。



图 2-1-11 唐 鎏金胡腾舞佣

由此可见，唐代的胡腾舞在舞姿、舞态上基本沿袭了北周时期的样式，并未发生明显的变化。相反，伴奏乐队则在不断的发展与变迁。较于北齐至隋，唐代的乐队规模逐渐扩大，乐队编制趋于完善，俗乐器的使用比例逐步递增。在此胡、俗乐融合的过程中，迎来了唐代胡腾舞的发展高峰。

（2）双人舞

关于胡腾舞，除文献中记载的男子独舞这一形式之外，壁画中还绘有双人舞的图像。在敦煌中唐第159窟，南壁两位舞伎一正一反，腾踏跳跃，双臂举巾起舞，相互呼应。（图2-1-12）从舞姿舞态来看，与当时盛行的胡腾舞十分接近。

[①] 该鎏金胡腾舞佣现藏于甘肃省山丹县博物馆。



图 2-1-12 中唐 敦煌第 159 窟 南壁舞伎

在盛唐第 172 窟，北壁两位舞伎的舞姿动态也是如此（图 2-1-13），呈正背两面，振臂腾踏，急步环形，展现双人胡腾舞的动势。在服饰方面，敦煌壁画中舞者大多半裸上身，佩戴项圈，臂环轻纱，赤足。显然，这与文字记载以及写实性的粟特墓、唐墓中的胡腾舞形象有所差异。笔者认为，这些半裸的舞伎形象其原型可能是印度身披袈裟的佛像。画工通过艺术化的加工，将宫廷、世俗性的乐舞做宗教性的呈现。



图 2-1-13 盛唐 敦煌第 172 窟 北壁舞伎

唐代的胡腾舞除了独舞、双人舞的形式之外，它也与同为中亚系的胡旋舞进行组合。如前已述，在敦煌初唐第 220 窟北壁药师经变中就有这类胡腾舞和胡旋舞的组合。由于同为中亚系舞种，且风格硬朗同属健舞类。因此，壁画中所表现的可能正是当时中亚舞蹈的一种组合形态。至此，盛唐时期乐舞的高度成熟已一览无余。

2，柘枝舞

据向达、冯文慈、邱琼荪等学者考释："柘枝舞源自西域石国。因石国一名曰'柘支'，故称其舞为拓枝。"[①]它与胡腾舞同出于中亚乌兹别克斯坦一带。北周时期从西域边地传入我国中原地区。关于柘枝舞的服饰、舞容在我国唐代诗歌中有大量的描写。据刘禹锡在《观柘枝舞二首》云："胡服何葳蕤， 仙娥登绮墀。神飙猎红蕖，龙烛映金枝。垂带覆纤腰，安钿当妩眉。"[②]以及白居易在《柘枝妓》云"平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催。红蜡烛移桃叶起，紫罗衫动柘枝来。带垂钿胯花腰重，帽转金铃雪面回。"[③]柘枝舞的舞伎为女性，身着华丽罗衫，束垂花带，头戴胡帽，系有铃饰。起舞时金银配饰光耀炫目，使观赏者陶醉

[①] 引自丘琼荪：《燕乐探微》，上海古籍出版社，1989。
[②] [清]彭定求等：《全唐诗》卷 354（33）。
[③] [清]彭定求等：《全唐诗》卷 446（38）。

其中。

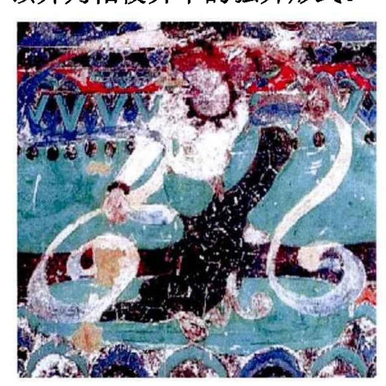
另据《乐苑》记载："羽调有《柘枝曲》，商调有《屈柘枝》。此舞因曲为名，用二女童，帽施金铃，抃转有声。其来也，于二莲花中藏花坼而后见。对舞相占，实舞中雅妙者也。"[①]可见唐代柘枝舞除独舞之外，还有对舞的形式。相关的曲名在《乐府诗集》卷53载：

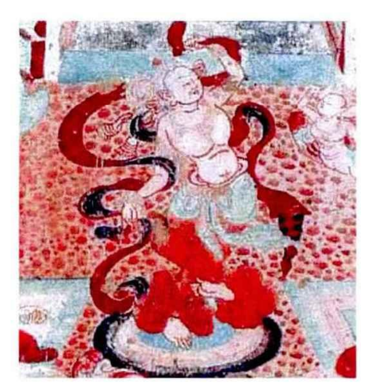
开元中，又有凉州、绿腰、苏合香、屈柘枝、团乱旋、甘州……之属，谓之软舞。大祁、阿连、剑器、胡旋、胡腾、阿辽、柘枝……达磨支之属，谓之健舞。[②]

对此，任半塘、向达等学者通过对于曲名、曲调的考证，将软舞和健舞中的柘枝舞作出了明确的分类。据任半塘在《唐声诗》中云："《柘枝辞》属健舞，以独舞为主......《屈柘辞》属软舞，以双舞为主。"[③]其中，双舞的演出景象在张祜的《周员外出双舞柘枝妓》中亦有生动的描写："画鼓拖环锦臂攘，小娥双换舞衣裳。金丝蹙雾红衫薄，银蔓垂花紫带长。"[④]从以上两类柘枝舞的形态来看，独舞和双舞相近，服饰都较精美，舞姿曼妙，装饰性强，伴奏乐器皆以画鼓为主。相较于胡腾、胡旋二舞，柘枝舞的风格优美，不失柔婉，多在唐代酒筵场景中出现。

随着唐代柘枝舞的盛行，相关乐舞图像在壁画中也多有反映。其中，以敦煌盛唐第320窟最具代表性（图2-1-14）。在南壁莲花座上，一舞伎右腿曲立，左腿曲膝侧提。左臂微曲上提，右臂向下斜展，有张力感。装束及配饰华丽，起舞时飘带飞扬。由此可推断，舞伎所舞为柘枝舞。另从其舞姿及独舞形式来看，该舞可能属于健舞中的一支。

同样的，在敦煌中唐第197窟北壁观无量寿经变中，一位上身半裸的舞伎在圆毯上起舞。其左腿微曲单立，右腿曲膝侧提的舞姿几乎与左图2-1-14一致。加之精美、华丽的配饰可推断，该舞为柘枝舞中的独舞形式。（图2-1-15）


图2-1-14 盛唐 敦煌第320窟 南壁


图2-1-15 中唐 敦煌第197窟 北壁

除独舞之外，这一时期亦有大量双舞形式的柘枝舞图像。在唐代开元九年（公元721年）的唐兴福寺残碑石刻[⑤]中（图2-1-16），两位女童单脚立于莲花上，拂袖而舞，舞姿对称。据赵文润在《隋唐时期西域乐舞在中原的传播》一文对两位舞童形象的考述："一为西

[①] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷56，引《乐苑》，北京中华书局，1979。
[②] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷53，舞曲歌辞二，北京中华书局，1979。
[③] 任半塘：《唐声诗》下编《屈柘辞》。
[④] [清]彭定求等：《全唐诗》卷511（6）。
[⑤] 现藏于西安碑林博物馆。

域胡人，一为汉族人。”[①]结合舞伎身着的束腰长袖胡衫、头戴的胡帽上系有飘带等服饰细节可推断，该舞可能与唐代的软舞屈柘枝有关。

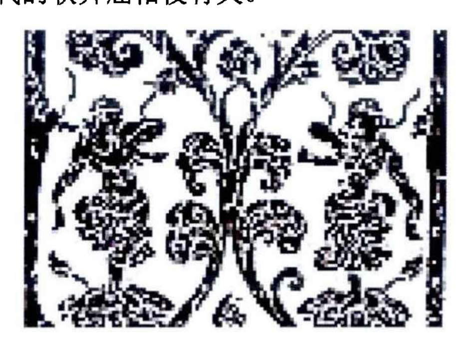


图 2-1-16 唐 兴福寺残碑石刻

另外，在敦煌盛唐第 217 窟北壁观无量寿经变中所绘的双舞形象也是这种类型的舞蹈。经变画中（图 2-1-17），两位舞伎立于莲花座上轻展腰肢，挥巾起舞。两人身着罗裙，颈戴项圈，头饰飘带。舞风轻盈飘逸，富有装饰性，与唐诗中描绘的柘枝双舞风格一致。因此，该舞可能亦为软舞中的屈柘枝。近年来，随着学界对于敦煌壁画乐舞归属问题的不断研究，亦将第 334、341、148 等窟中的舞蹈形象与柘枝舞进行比对分析。虽然，对于这些乐舞图像的判定还需再做进一步的综合考证。但是，柘枝舞对于我国壁画中乐舞形象的影响还是显而易见的。



图 2-1-17 盛唐 敦煌第 217 窟 北壁

综观上述柘枝舞的舞伎形象和舞姿舞态，与振臂腾踏的胡腾舞、急速旋转的胡旋舞相比，柘枝舞的舞姿更为灵动飘逸，服饰华丽精致，尤为适合在宴饮场合演出。因此，源于石国的柘枝舞在传入中原之后便倍受推崇。唐代，软舞、健舞中皆有其身影。由此种种都透射出这一西域乐舞在进入我国之后日渐成熟的发展态势。

通过对于上述史料、壁画中，胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞的考释，这些中亚系乐舞在我国的发展及变迁轨迹已清晰可辨：就舞蹈的形式而言，在独舞的基础上，衍生出双胡腾、双胡旋、双柘枝等样式。健舞类的胡腾舞、胡旋舞更是在组合中建立了四人对舞的模式。由此反映出中亚系乐舞渐趋多元及成熟的发展态势。与此同时，乐队规模上也有相应的扩充。在十

[①] 引自赵文润：《隋唐时期西域乐舞在中原的传播》，载《陕西师范大学学报（哲学社会科学版）》，1997 年第 1 期。

人以上的乐队中，吹奏、弹拨、打击各类乐器兼备。这与北齐小型规模的胡乐舞组合形成了鲜明的对比。尤其到了盛唐时期，歌、乐、舞三种艺术形式开始相互交融，由此形成的这种大型西域乐舞对我国唐代音乐产生了深刻的影响。

通过对于以上三种中亚系舞蹈的分析及考释可以发现：自北齐以来，胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞相继传入中原。在历史的演进中，由于受到“成双”、“对称”美学观的影响，在唐代衍生出双人舞、四人舞的形态，并在与乐队的排列、组合中形成中心对称的结构模式。这些乐器、乐舞在丰富多样、自由无序的搭配、组合中，形成一种有序的乐舞排列，将唐代乐舞的高度成熟展露无疑。

除了舞蹈形式、规模以及形态的变迁，西域诸国及边地的胡舞在东渐中原的过程中，也不断与我国的俗乐展开交融，主要体现在乐舞组合方面。北齐、北周，胡舞传入我国之初，伴奏乐器以横笛、琵琶、竖箜篌为主，我国俗乐器鲜少出现。这种由中亚系胡舞、印度和波斯系乐器组成的小型胡乐舞，西域色彩鲜明。隋、唐时期，在原有的乐队架构上逐渐加入筝、笙、排箫等我国俗乐器以及各种打击乐器，乐队编制渐趋丰富与完善。到了开元、天宝年间，俗乐器的比重进一步递增。乐队中胡、俗乐器的比例几乎在伯仲之间。形象迥异的胡、汉乐伎、舞伎汇聚一堂。音乐性格上渐趋俗化和伎乐化。至此形成的这种大型西域乐舞，不仅成为唐代宫廷音乐的主流，也是胡、俗乐融合的真实写照。

第二节　西域传来的乐舞

除了上述三大中亚系乐舞以外，西域地区作为丝绸之路沿线东、西方文化的融汇之地，乐器、乐舞种类丰富。如前所述，筚篥、角、鸡娄鼓、齐鼓等胡乐器的输入对我国的隋、唐时期的音乐产生影响。另外，在其纷繁的舞蹈种类中，以龟兹地区的苏摩遮、狮子舞、剑器浑脱舞最具代表性。这些西域系乐舞由龟兹进入中原之后得以进一步发展。在我国隋唐时期的音乐中扮演着重要的角色。九、十部伎以及坐、立部伎中均可见其身影。另外，作为宫廷中较常演出的乐舞，被列入软舞、健舞之中。以下，笔者将分别对苏摩遮、狮子舞、剑器浑脱这三类舞种展开源流考，并进一步论述其在我国的发展及变迁轨迹。

一、苏摩遮

关于苏摩遮的来源，学界众说纷纭。有康国说[①]、龟兹说[②]、波斯说[③]等等。以下，笔者就其源流问题做出考释。首先，就“苏摩遮”一词的来源及内容来看，据慧琳《一切经音义》卷 41 载：

> 苏摩遮，西戎胡语也。正云飒摩遮。此戏本出西域龟兹国。至今犹有此曲。此国浑

---

① 赵世骞：《丝绸之路乐舞大观》“泼寒胡舞”，新疆美术摄影出版社，1997，第 35 页。
② 范文澜等：《中国通史》第三编第七章。
③ 霍旭初：《西域佛教文化论稿》。

脱、大面、拨头之类也。或作兽面，或像鬼神，假作种种面具形状，以泥水沾洒行人，或持索搭钩，捉人为戏。每年七月初公行此戏，九日乃停。土俗相传云，常以此法攘厌驱趁罗刹恶鬼啖人民之灾也。[①]

由文献记载可知，苏摩遮的名称为胡语，是一种带有综合性表演的戏乐，起源于龟兹。舞者在演出时通常佩戴面具。它与大面、拨头等均属于散乐类。相关的演出情况，在段成式的《酉阳杂俎》卷 4 亦载：

龟兹国，元日斗牛马驼，为戏七日。观胜负，以占一年羊马减耗繁息也。婆罗遮（即苏摩遮），并服狗头猴面，男女无昼夜歌舞。八月十五日行像及透索为戏。[②]

这则史料记录了苏摩遮在龟兹国节日庆典中的演出情形。此类佩戴面具的综合性歌舞表演形式主要盛行于民间。并且，它也于“泼寒胡戏”中出现。对此，《唐音癸签·乐通三》记载如下：

泼寒胡戏：冬月，为海西胡人裸体，寒水泼之。自则天末年始，中宗尝因蕃夷入朝，作此戏御楼观之，所歌曲即《苏摩遮》也。亦省作“泼寒胡”、“泼寒”、“泼胡。”[③]

由此可见，苏幕遮的演出始终与民俗活动密不可分。关于泼寒胡戏（乞寒胡戏、乞寒），《旧唐书》载：

至十一月鼓舞乞寒，以水相泼，盛以戏乐。[④]

御洛城南门楼观泼寒胡戏。[⑤]

以上两则史料表明，在西域的康国、高昌，以及中原等地均开展泼水乞寒的活动。由此便解释了苏摩遮在西域诸国广泛流传的原因。那么，它在泼寒胡戏中究竟扮演着怎样的角色呢？对此，赵世骞在《丝绸之路乐舞大观》解释为：“乞寒戏即泼寒胡舞，舞时头戴浑脱帽，胡语又叫苏莫遮帽。因此舞蹈时的唱辞就叫苏莫遮。”[⑥]

除此之外，据《新唐书·宋务光传》载：“比见坊邑相率为浑脱队，骏马胡服，名曰‘苏莫遮’。旗鼓相当，军阵势也。腾逐喧噪，战争象也。”[⑦]苏莫遮作为一种西域乐舞，可与龟兹的浑脱舞组合出现。由此进一步印证了它来源于龟兹的观点。

由此可见，苏幕遮在我国中原地区流传的过程中不断发展，不再仅是戏乐，也是乐曲、舞蹈。对此，范文澜等学者在《中国通史》云：“经龟兹传入长安。舞者骏马胡服，鼓舞跳跃，以水相泼。唐时又称此舞为苏莫遮，因之乐曲也称苏莫遮曲。”[⑧]到了唐代，甚至成为唐大曲，曲名被收录于《教坊记》。

在厘清其源流脉络之后，那么，苏摩遮的具体乐舞形态又是怎样的呢？在公元七世纪的

[①] 慧琳：《一切经音义》卷 41。
[②] [唐]段成式：《酉阳杂俎》，前集《境异》卷 4。
[③] [明]胡震亨：《唐音癸签》“乐通三”。
[④] [后晋]刘昫等：《旧唐书·康国传》，北京中华书局，1975。
[⑤] [后晋]刘昫等：《旧唐书·中宗纪》，北京中华书局，1975。
[⑥] 赵世骞：《丝绸之路乐舞大观》，新疆美术摄影出版社，1997，第 35 页。
[⑦] [宋]欧阳修：《新唐书·宋务光传》，北京中华书局，1975。
[⑧] 范文澜、蔡美彪等：《中国通史》第三编，第七章，第八节，人民出版社，2009。

库车苏巴什佛寺乐舞图中，舍利盒上绘有一组二十一人的乐舞队。根据霍旭初先生的考证，该乐舞图反映的正是唐代流行于龟兹地区的苏摩遮。如图 2-2-1 所示，舞伎八人中，除左起前两位未佩戴面具，其后六位戴兽首、长须等各类面具的舞伎连手踏舞。此外，在末位乐伎之后，亦有一位手执舞棍、戴狗头面具的舞伎形象。由此种种，都与文献中记载的演出情形相符，形象地再现了唐代苏摩遮的乐舞景象。

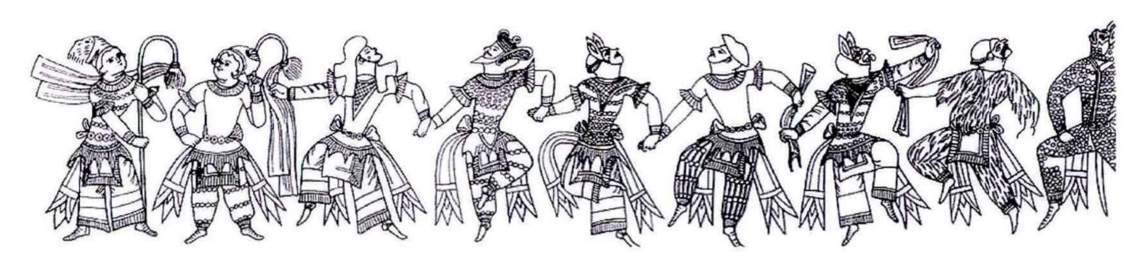


图 2-2-1 公元七世纪 库车苏巴什佛寺乐舞图

舞伎之后的一组乐队以大鼓为先导，依次排列竖箜篌、锣、排箫、鸡娄鼓兼鼗鼓、铜角（图 2-2-2）。关于苏摩遮的伴奏乐器，《乐书》卷 158 载：

> 乞寒，本西国外蕃康国之乐也。其乐器有大鼓、小鼓、琵琶、五弦、箜篌、笛。其乐大抵以十一月裸露形体，浇灌衢路，鼓舞跳跃而索寒也。[1]

《宋史·高昌传》继续载：

> 乐多琵琶、箜篌、俗好骑射，妇人戴油帽，谓之苏摩遮。[2]

相较于文献记载中以波斯、印度系乐器为主的乐队配置。乐舞图中的乐队构成既有龟兹乐（弓形箜篌）、高昌乐（铜角）的特征性乐器，也有我国的俗乐器（排箫）。由此显现了苏摩遮在流传过程中丰富多变的乐舞组合形态，亦折射出在龟兹民间乐舞活动中，多元音乐文化交融的态势。

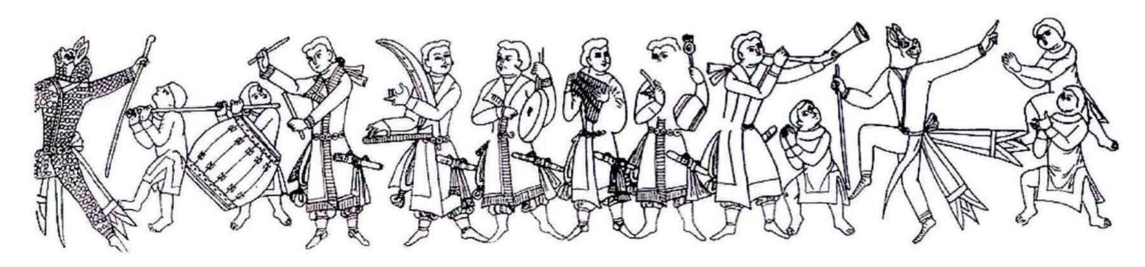


图 2-2-2 公元七世纪 库车苏巴什佛寺乐舞图

此外，在天宝十三年的诸乐改名中，五十九首西域胡曲名改为汉曲中，就涉及《苏摩遮》。金风调的《苏摩遮》更名为《感皇恩》。沙陀调的《苏摩遮》改名为《万宇清》。从中可见，苏摩遮在我国中原地区的盛行以及胡、俗二乐的全面融合。

二、狮子舞

[1] [宋]陈旸：《乐书》卷 158，景印文渊阁影印《四库全书》，台湾商务印书馆，1986。
[2] [元]脱脱等：《宋史》，北京中华书局，1985。

关于狮子舞的来源，学界主要存在“印度说”[①]、“波斯说”[②]、“龟兹说”三种观点。根据李雁在《隋唐宫廷中的印度乐》一文对于狮子分布范围的阐述：“出现在乌戈山离国、条支国（古叙利亚）、安息（古伊朗高原）至大秦（古罗马）的道途中”[③]加之史书中对于安息、月氏等国向中原献狮的记载。狮子为外来的动物品种。确凿无疑。然而，关于狮子舞。段安节的《乐府杂录》将其列入龟兹部，并载有：“五常(方)狮子舞由龟兹传入长安。”[④]由此可知，五方狮子舞源于龟兹，后传入中原。

在隋、唐十部伎中，就有狮子舞用于龟兹伎的记载。《乐府杂录》载：

乐有觱篥、笛、拍板、四色鼓、揩羯鼓、鸡楼鼓。戏有五方狮子，高丈余，各衣五色。每一狮子有十二人，戴红抹额，衣画衣，执红拂子，谓之“狮子郎”，舞《太平乐》曲。[⑤]

关于其中的“狮子郎”，据赵世骞在《丝绸之路乐舞大观》中说：“中原各地的名称不同，有的叫‘胡人’，有的叫‘回回’，有的叫‘达摩’。”[⑥]由此可见，狮子舞是源于西域的胡舞。

之后，随着坐、立部伎的形成，狮子舞也用于立部伎的《太平乐》中。具体的演出情形，《通典》卷 146 记载如下：

太平乐，亦谓之五方狮子舞。狮子挚兽，出于西南夷、天竺师子等国，缀毛为衣，象其俯仰驯狎之容，二人持绳拂为习弄之状。五师子各立其方色。百四十人歌太平乐，舞抃以从之，服饰皆作昆仑象。[⑦]

据此可知，狮子舞的表演方式为舞者身披假狮皮，表现驯服之势。每狮由两人扮成。五只狮子颜色、形态各异。另有两位执绳牵狮的昆仑人形象。演出时，有一百四十人歌唱《太平乐》，场面壮阔，情绪热烈。

除宫廷场合以外，狮子舞也在军队中演出。对此，白居易《西凉伎 刺封疆之臣也》载：

西凉伎，假面胡人假狮子。刻木为头丝作尾，金镀眼睛银帖齿。奋迅毛衣摆双耳，如从流沙来万里。紫髯深目两胡儿，鼓舞跳梁前致辞。应似凉州未陷日，安西都护进来时。须臾云得新消息，安西路绝归不得。 泣向狮子涕双垂，凉州陷没知不知。狮子回头向西望，哀吼一声观者悲。贞元边将爱此曲，醉坐笑看看不足。[⑧]

据诗意可知，狮子舞在边地的演出情形：通常有假面胡人舞弄狮子，表演具有情节性。由此反映出，狮子舞在中原、西域都颇受青睐的事实。

与此同时，吐鲁番阿斯塔那第 336 号墓出土的唐代狮舞俑便真实地记录了狮子舞的演出细节。如图 2-2-3 所示，狮子的头部与身躯连为一体。全身外表压制出细密的条纹，象征狮

[①] 李雁：《隋唐宫廷中的印度乐——以乐器乐舞为例》，上海音乐学院硕士论文，2006，第 46 页。
[②] 赵世骞：《丝绸之路乐舞大观》，新疆美术摄影出版社，1997，第 25 页。
[③] 引自李雁：《隋唐宫廷中的印度乐》，第 46 页。
[④] [唐]段安节：《乐府杂录》，“龟兹部”，北京中华书局，1985。
[⑤] 同上注。
[⑥] 赵世骞：《丝绸之路乐舞大观》，新疆美术摄影出版社，1997，第 27 页。
[⑦] [唐]杜佑：《通典》卷 146，北京中华书局，1984。
[⑧] [清]彭定求等：《全唐诗》卷 427（5），北京中华书局，1999。

身上松软的狮毛。狮子双目圆睁，眼球凸出，嘴部张开，露出唇齿，与“刻木为头丝作尾，金镀眼睛银帖齿”[①]的记载十分吻合。此外，狮腹中空，露出四只人足。由此可判断，演出时为两人穿上一只狮子的形套来表演。一人擎狮头，另一人执狮尾，在相互的配合中完成此舞。

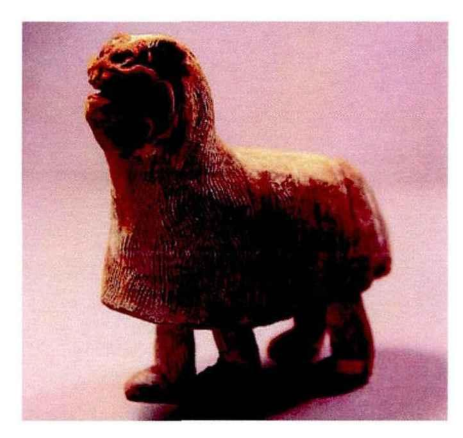


图 2-2-3 唐 吐鲁番阿斯塔纳第 336 号墓 狮舞俑

综观狮子舞在我国的发展脉络可见，自龟兹地区传入中原之后便广泛盛行。从宫廷俗乐、到军队之中均可见这类乐舞。它之所以受到统治阶层的青睐，与其本身的象征性有关。据赵世骞在《丝绸之路乐舞大观》中所述：“统治阶层通过狮子舞来宣扬封建伦理。”[②]可见，该舞不仅用于娱乐，也具有政治的功用。

三、剑器浑脱

剑器浑脱，是剑器、浑脱两种乐舞的组合。浑脱一词为胡语，意为“囊”。后引申出“浑脱帽”、“浑脱舞”等词。如《新唐书·五行志》载：“长尉长孙无忌以乌羊毛为浑脱毡帽，人多效之，谓之赵公浑脱。”[③]

在乐舞中，浑脱也是指帽子。对此，《乐府杂录》、《文献通考》分别载有：

即有《踏摇娘》、《羊头浑脱》、《九头狮子》、弄《白马益钱》，以至寻橦、跳丸，吐火、吞刀，旋槃、觔斗，悉属此部。[④]

七曰玉兔浑脱队，衣四色绣罗襦，系银带，冠玉兔冠。[⑤]

以上两段史料中的乐舞均戴有羊头、兔形式样的浑脱，性格属于教坊散乐。由此可知，浑脱是源于西域的一种舞蹈形式，帽子是其基本道具，该舞因此而得名。然而，鉴于史料记载不详，故该舞的表演形式已无从细考。

剑器舞，学界大多认为是中原地区的舞蹈，且“最初可能是属于散乐百戏，杂技之流。

① 同上注。
② 赵世骞：《丝绸之路乐舞大观》，新疆美术摄影出版社，1997，第 35 页。
③ [宋]欧阳修：《新唐书·五行传》，北京中华书局，1975。
④ [唐]段安节：《乐府杂录》，“鼓架部”，北京中华书局，1985。
⑤ [元]马端临：《文献通考》，乐考，北京中华书局，1986。

由于艺人的加工，成为舞蹈艺术。"[①]关于它的表演形式，唐诗中有大量的描述。据杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》云："昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。"[②]以及岑参《酒泉太守席上醉后作》云："酒泉太守能剑舞，高堂置酒夜击鼓。胡笳一曲断人肠，座上相看泪如雨。"[③]从中可知，剑器舞是一种执具舞，伴奏乐器有鼓、胡笳等。另据《乐府诗集》卷 53 载："大祁、阿连、剑器、胡旋、胡腾、阿辽、柘枝……谓之健舞。"[④]剑器舞属于健舞类，风格刚健、硬朗。

然而，关于剑器舞的表演形式，在之后的历史文献中又有不同的记载。据张自烈《正字通》载："剑器、武舞，用女伎，雄妆空手而舞。"[⑤]剑器舞为徒手形式的武舞。对此，胡鸣玉在《订讹杂录·剑器浑脱》进一步载道："《文献通考·舞部》谓剑器，古武舞之曲名，其舞用女妓，雄装空手而舞。案此，今人意以剑器为刀剑之器，非是。"[⑥]因此，剑器舞究竟是执剑起舞，还是徒手而舞在文献中尚不明确。

然而，在这一时期的敦煌壁画中却出现了一例相对明确的剑舞形象。在盛唐第 154 窟东壁剑舞图 2-2-4 中，榻后上方一舞者执剑欲击，所舞为当时流行的剑舞。榻前下方一舞者则徒手而舞，脚踏弓箭步，挥拳相击。两人舞姿刚健，风格统一。从中亦可见，剑舞为执具舞。



图 2-2-4 盛唐 敦煌第 154 窟 东壁

那么，剑器、浑脱两种乐舞又是融合的呢？据《敦煌曲子词·剑器词三》载："剑器呈多少，浑脱向前来。"[⑦]执剑器、戴浑脱帽的两种乐舞在组合中，形成气势磅礴的剑器浑脱舞。另据陈旸《乐书》卷一八四载："唐天后末年，剑气（剑器）入浑脱，始为犯声之始。剑气

① 赵世骞：《丝绸之路乐舞大观》，新疆美术摄影出版社，1997，第 43 页。
② [清]彭定求等：《全唐诗》卷 222（11），北京中华书局，1999。
③ 参见上注，卷 201（58）。
④ [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 53，舞曲歌辞二，北京中华书局，1979。
⑤ [明]张自烈：《正字通》，中国工人出版社，1996。
⑥ [清]胡鸣玉：《订讹杂录·剑器浑脱》卷 2。
⑦ 《敦煌曲子词》

宫调，浑脱角调，以臣犯君，故有犯声。”[1]剑器、浑脱分别属于两种不同调式的乐舞。

任半塘在《唐戏弄》中对于浑脱、剑器、苏幕遮三种乐舞的组合形态阐释如下：

> 《杜阳杂编》二记石火胡之养女在百尽竿上踏《浑脱》，歌呼抑扬，可知《浑脱队》为基本舞队，《浑脱》舞为基本舞容：配合《剑器》，则为公孙大娘之《剑器浑脱》；配合《苏幕遮》，则为海西胡之夷歌骑舞。[2]

从浑脱与剑器、苏幕遮的乐舞组合中可见，浑脱舞变化多端。它可与不同的舞蹈融合，并演变出新的舞种。由此也从侧面反映出以上三种西域系乐舞风格相近。

公孙大娘作为剑器浑脱舞的代表人物，对该舞有着极高的造诣。杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行》序云：“开元三载，余尚童稚，记于郾城观公孙氏舞‘剑器’、‘浑脱’，浏漓顿挫，独出冠时。自高头宜春梨园二伎坊内人洎外供奉，晓是舞者，圣文神武皇帝初，公孙一人而已。”[3]据此可知，唐代开元年间，在一众梨园弟子中，精于剑器浑脱的仅公孙大娘一人。另据《教坊记》载：“妓女入宜春苑，谓之内人，亦曰前头人，常在前头也。其家犹在教坊，谓之内人家。”[4]在教坊中居于宜春院的女性乐人为最优秀的“内人”（也称梨园弟子）。由此，舞技超群的公孙大娘在教坊中的地位可见一斑。并且，也反映出剑器浑脱舞在唐代宫廷音乐中的重要地位。从剑器浑脱的形成脉络可以清晰的看到，中原与西域文化的交流与融合。

第三节 受波斯、印度、吐蕃影响的乐舞

敦煌乐舞，作为舞蹈的一种表现形式，在中国古代音乐史中具有重要的意义。这些分布于壁画中的舞蹈形象形态各异，绚丽多姿，形象地展现了不同历史时期乐舞发展的特征。北凉至隋，间隔于乐伎间的天宫舞伎、飞天舞伎、药叉舞伎等一系列装饰性的乐舞形象与印度的佛教艺术密不可分。据慧琳《一切经音义》卷11载：“真陀罗，古作紧那罗，音乐天也，有微妙音响，能作歌舞，男则马首人身能歌，女则端正能舞，次此天女，多与乾达婆为妻室也。”[5]这些乐伎、舞伎源于印度的佛经，主要用于礼佛，宗教性较强。唐朝，在经变乐舞场景中，涌现了大量写实性的舞蹈造型。这些舞伎形象生动，大都手执巾带、莲花、乐器等舞具而舞，由此产生了巾舞、莲花舞、琵琶舞、腰鼓舞等舞蹈样式。如《敦煌石窟全集》（舞蹈画卷）所述：“不同的舞具，往往是形成不同舞蹈形式和风格、韵律的决定性因素。”[6]这些执物舞在风格、形式上都大相径庭。其中，尤以琵琶舞、腰鼓舞两类最具代表性。琵琶、腰鼓这两件外来乐器，虽在此以舞器的身份出现，但仍可见波斯、印度音乐文化的深厚渊源。

---

[1] [宋]陈旸：《乐书》卷184，景印文渊阁影印《四库全书》，台湾商务印书馆，1986。
[2] 任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社，2006。
[3] [清]彭定求等：《全唐诗》卷222（11），北京中华书局，1999。
[4] [唐]崔令钦：《教坊记》，辽宁教育出版社，1999。
[5] [唐]慧琳：《一切经音义》卷11，江苏古籍出版社，2003年。
[6] 引自敦煌研究院：《敦煌石窟全集》（舞蹈画卷），香港商务印书馆，2001，第133页。

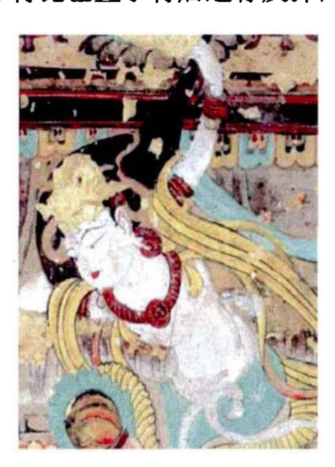
另外，由于这一时期吐蕃[1]对敦煌的占领，也对舞蹈产生了潜移默化的影响。以下，笔者将分别就此进行考释。

一、琵琶舞

关于琵琶的源流问题，笔者在本文的第一章中已有所论及。这件乐器由波斯传入我国的过程中逐渐定型、发展。进入中唐以后，随着西域乐舞的盛行，以及琵琶在外来乐器中的重要地位，使其成为一种舞器，在舞蹈的演绎中形成琵琶舞的形式。尽管，此类舞蹈形式在我国历史文献中并未有对应的文字记载。但是，在敦煌壁画中却留存下了丰富的乐舞图像。

在中唐第 112 窟南壁经变乐舞中（图 2-3-1），舞伎位于画面的中心，面容丰满秀丽，表情温婉柔和，是典型的唐代女性面貌特征。舞姿方面，舞伎左腿曲膝抬高，右腿单立。上身微曲向前倾，左手握琴颈，右手作弹拨状。反弹琵琶的舞姿造型独特，两侧互为对称的伴奏乐队与之构成整体。

另外，在中唐第 159 窟西壁也有一例反弹琵琶的舞伎形象。如图（2-3-2）所示，画面中心的舞伎体态丰腴，装束华丽。右腿曲膝勾起，左腿单立。上身肢体动作几乎与上图如出一辙，亦将琵琶置于背后进行反弹，两侧伴奏乐队与之形成对称。





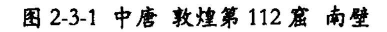


图 2-3-1 中唐 敦煌第 112 窟 南壁

图 2-3-2 中唐 敦煌第 159 窟 西壁

除独舞形式以外，琵琶舞也与巾舞进行组合。例如，五代第 98 窟中出现的一组琵琶舞与巾舞的对舞。图 2-3-3 中，左侧舞伎双手执长巾起舞，舞姿飘逸灵动。右侧舞伎反弹琵琶，舞姿矫健俊美。两种风格迥异的舞蹈在组合中产生了新的形式。

[1] 吐蕃：公元 618—842 年，由古代藏族在青藏高原建立的政权，自囊日论赞至朗达玛延续两百多年。作为历史上第一个有明确史料记载的政权，吐蕃王朝在统一之后凝聚成强大势力，逐渐走出青藏高原。



图 2-3-3 五代 敦煌第 98 窟 巾舞、琵琶舞对舞

综观敦煌壁画中的琵琶舞形象，曲膝、勾腿、出胯、扭腰等“S 形”舞姿，是典型的西域舞蹈基本特征。舞伎反弹琵琶的造型，虽难以实现真正意义上的演奏，但琵琶作为一种舞器，却具有鲜明的象征意义。从中可推断，琵琶舞的形成与波斯音乐文化的东渐有着密切关联。

与此同时，在西藏地区也出现了琵琶舞的踪影。例如，公元七、八世纪大昭寺银壶上的两例反弹琵琶舞伎。图 2-3-4 中，舞伎将琵琶置于背后，右手执拨，左手按弦，呈弹拨起舞状。图 2-3-5 中的舞姿恰好与之相反。舞伎左手执拨，右手按弦，反弹琵琶。并且，四弦、曲项的形制清晰可辨。从以上舞蹈的整体造型来看，几乎与敦煌的反弹琵琶舞无异。





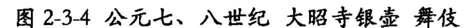


图 2-3-4 公元七、八世纪 大昭寺银壶 舞伎

图 2-3-5 公元七、八世纪 大昭寺银壶 舞伎

那么，两者之间有着怎样的关联呢？对此，可追溯至中、晚唐时期吐蕃对敦煌的统治。天宝十四年（公元 755 年），“安史之乱”的爆发成为唐朝由盛转衰的重要转折点。西北边防日渐空虚，致使吐蕃趁此侵入河西地区，占领敦煌长达六十余年（786-848 年）。在此期间，吐蕃为我国敦煌乐舞注入了新的元素。正如沙武田在《吐蕃统治时期敦煌石窟研究综述》一文所述：“吐蕃统治者对佛教的支持,使得敦煌的佛教及艺术在这一时期发生较大的变化,出现诸多新的因素，而吐蕃藏地艺术粉本的传入，大大丰富了敦煌艺术。”[1]

[1] 引自沙武田：《吐蕃统治时期敦煌石窟研究综述》，载《西藏研究》，2011 年第 3 期。

首先，在舞伎所执乐器方式上，“‘反弹琵琶’的舞蹈造型，与西藏定日地区’反弹三弦’的艺术表现形式如出一辙。”[①]显然，这种反弹形式的出现可能与中唐时期吐蕃对敦煌的统治有关。其次，在服饰及舞蹈形态上，这一时期的敦煌乐舞也与藏族舞蹈有着千丝万缕的关系。“舞伎携长绸而舞的舞蹈形象与藏族民间舞蹈中‘拉袖’、‘甩袖’、‘绕袖’、‘扬袖’的舞蹈形态极为相像。”[②]根据学者对于吐蕃统治时期，敦煌壁画中舞蹈形象的剖析与研究，琵琶舞与吐蕃舞在舞姿、舞容、甚至服饰上都颇为相似。尽管，并不能将此作为判断该乐舞源流的依据。但是，从中反映出琵琶舞作为敦煌舞蹈中具有代表性的舞种，它的形成可以说是波斯、吐蕃文化在敦煌地区相互影响、交融后的结果。

二、腰鼓舞

关于腰鼓，如前所述，印度系乐鼓之一，经丝绸之路传入中国之后得以迅速发展。不仅是早期独奏、合奏中的常用乐器，也是唐代十部伎以及经变乐舞中不可或缺的节奏乐器。鉴于腰鼓在宫廷音乐中的重要地位以及西域乐舞的日渐繁盛，进入中唐以后，腰鼓不仅可作为乐器用于实际演奏，也可作为舞器用于舞蹈表演。由此形成的腰鼓舞虽在文献中鲜有记载，但在敦煌壁画中却屡见不鲜。

在中唐榆林第 25 窟南壁观无量寿经变中央（图 2-3-6），一舞伎立于舞筵上，双臂伸展，左腿曲膝，脚趾翘起。腰间系一腰鼓，形制略大。双手张开呈拍击状，舞姿刚健有力，西域风格鲜明。两侧的八人乐队相互对称。

在中唐敦煌第 360 窟北壁亦有舞伎披巾击鼓而舞的场景。如图 2-3-7 所示，舞伎右腿曲膝作腾跳状，左腿微曲单立。胸前系挂腰鼓。双臂平展，手指张开，作击鼓之势。服饰华丽，长巾飘转，富有律动感。



图 2-3-6 中唐 榆林第 25 窟 南壁

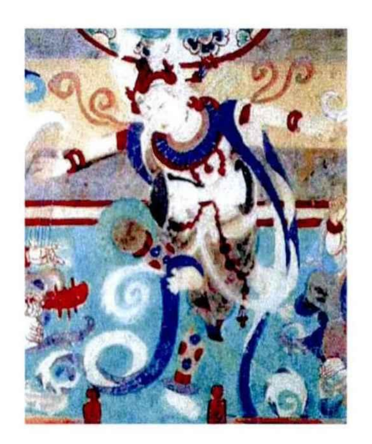


图 2-3-7 中唐 敦煌第 360 窟 北壁

综观中唐以来的腰鼓舞，除了鼓的形制及系挂位置稍有差异，舞伎的服饰、舞姿等则呈固定范式：舞伎通常半裸上身，舞服华丽，饰有飘带，佩有项圈、手镯等饰物。舞姿矫健，

[①] 引自李婷婷等：《敦煌舞蹈的民族性研究——以吐蕃统治时期敦煌莫高窟壁画中的舞蹈形象研究为例》，载《戏剧之家》，2016 年第 9 期。
[②] 同上注。

曲膝、勾腿、扭腰等动作为典型的西域舞蹈语汇。通过以上舞器、舞姿、舞容的考辨可见，腰鼓舞的形成与印度音乐的东渐有关。

进入晚唐时期，腰鼓舞开始与琵琶舞进行组合。例如，晚唐第108窟南壁一组腰鼓舞与反弹琵琶舞的对舞。在图2-3-8中，左侧舞伎身披卷扬长巾，胸前系挂一腰鼓，双臂舒展，击鼓起舞，颇具动势。其中的腰鼓形制较大，且绘有纹饰。右侧舞伎则手持琵琶于背后，呈反弹状，舞姿轻盈柔美。



图2-3-8 晚唐 敦煌第108窟 南壁

关于此类乐舞组合，在《西藏王统记》中描述如下："大挝天鼓与琵琶，铙钹诸乐和杂起，十六童女美可人，各具艳妆举鲜花，唱作悦耳妙歌曲。"[①]据此可知，在吐蕃时期鼓与琵琶的乐舞组合中也有铙、钹等节奏乐器伴奏。从中反映出吐蕃与敦煌鼓乐舞之间的关联。另外，这种刚柔并济的对舞形式在晚唐第85、108、156、196等窟中均有所显现。

其中，尤以晚唐第156窟南壁的舞姿较为独特（图2-3-9）。左侧舞伎腰间系有腰鼓，双手击鼓而舞。右侧舞伎左手握琴颈，右手执拨子，反弹琵琶，背向而舞。并且，四弦曲项琵琶的构造及细节部位已绘制得十分清晰。



图2-3-9 晚唐 敦煌第156窟 南壁

通过对于敦煌壁画中腰鼓舞形象的考释可以看到，它的形成与发展脉络与琵琶舞较为相似。中唐时期，由于受到印度、吐蕃多元文化影响，产生了腰鼓舞。之后，此舞种发展至晚

[①] 索南坚赞：《西藏王统记》，民族出版社，2000。

唐时期，衍生出腰鼓舞与琵琶舞的对舞形式，并以多元的方式呈现及延续。这种击鼓而舞的形式在我国山西、西藏等地至今犹存。

琵琶、腰鼓作为丝绸之路上的外来乐器，在传入我国的过程中不断发展与流变。唐朝，乐器角色的转变，使其成为执物舞中具有代表性的舞器。由此形成的腰鼓舞、琵琶舞等成为我国与外来乐舞交流的重要证据。波斯、印度、吐蕃多元文化在敦煌地区的渗透与交融，以及昔日舞蹈的繁盛景况等都在此一览无余。

小 结

综观汉唐时期丝绸之路上传来的乐舞，以中亚系的胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞对我国的影响最为深远。北周，粟特乐舞、乐人的入华，掀开了中亚与中国音乐交流的新篇章。唐十部伎中，安国、康国二伎的形成表明，中亚乐舞在隋唐宫廷燕乐中的重要地位。舞蹈方面，独舞、双人舞、四人舞形式的出现，折射出其内在逐渐成熟的发展轨迹。伴奏乐队的规模日益庞大、乐器配置渐趋丰富。由此，中亚系乐舞在胡、俗乐的交融中迎来了发展的顶峰。西域系的三大乐舞中，剑器浑脱舞的形成意味着中原、西域舞蹈的融合。苏摩遮伴奏乐队中，乐器配置的变化，亦折射出胡、俗交融的迹象。中、晚唐时期，印度、波斯、吐蕃多元文化影响下形成的腰鼓舞、琵琶舞，从独舞到对舞形式的演变，可见胡乐舞在进入我国之后的变迁轨迹。这些外来乐舞与我国的春莺啭、绿腰等唐舞，构成了唐代宫廷乐舞的核心，迎来了历史上乐舞发展的黄金时代。

这一时期，教坊、梨园的兴盛也加速了西域乐舞的发展。两大新设立的宫廷俗乐机构通过演奏和教习歌舞百戏、俳优杂技、法曲等，为唐代宫廷培养并输送了大批技艺高超的歌舞乐伎。据许浑在《赠萧炼师》诗序中云：“炼师，贞元初，自梨园选为内妓，善舞柘枝，宫中莫有伦比者。”[①]梨园弟子中不乏善柘枝舞者。另据白居易《胡旋女》云：“中有太真外禄山，二人最道能胡旋。”[②]可知杨贵妃、安禄山也因善舞胡旋而深受玄宗之宠。统治阶层的喜爱与重视，歌舞宴饮之风的盛行，使这些西域乐舞迅速渗透到宫廷以外的各个阶层，并且盛极一时。而正是这种开放的演出、创作背景，为胡、俗乐的进一步融合提供了契机。

“开元二十四年，升胡部于堂上。”[③]的提出，表明胡乐在当时已成为一股强大的文化势力占据于宫廷之中。这一时期，涌现了大量以西域边地、舞种、音译命名的教坊曲、唐大曲。在《教坊记》所列曲名中，便可见胡腾、胡旋、柘枝、苏摩遮、凉州[④]、甘州[⑤]、达磨之[⑥]、苏合香[⑦]、穆护[⑧]等名称。虽然，由于曲谱和音响的缺失，具体音乐内容已无从考证。但

[①] [清]彭定求等：《全唐诗》卷 537（3）。
[②] [清]彭定求等：《全唐诗》卷 426（8）。
[③] [宋]欧阳修：《新唐书·礼乐志》卷 22，北京中华书局，1975，第 476 页。
[④] 西域边地名，今甘肃省武威地区。
[⑤] 西域边地名，今甘肃省张掖地区。
[⑥] 源于梵语，意为“法轮”。
[⑦] 源于天竺的一种香料。
[⑧] 源于波斯语，与摩尼教有关。

是，这种直接化的命名方式却透露出我国在接纳印度、波斯、西域等胡乐文化时所持的开放态度。天宝十三年，作为盛唐时期音乐发展最关键的一年，太乐署对乐曲进行了一次大规模的改名。在《唐会要》“诸乐”条记载的59首改名曲中，就有《苏摩遮》改名为《感皇恩》（沙陀调）、《万宇清》（金凤调）的记录。涉及此类胡曲名改为汉曲名的乐曲有近20首，约占总数的1/3。从“以胡命名”到“胡名汉化”，“改诸乐名”不仅是曲名流变过程中的关键，也是胡、俗乐深度融合的重要节点。

综上所述，无论从乐舞的形态、俗乐器的比重，还是从曲名、曲调来看，胡俗乐的交融现象渗透在西域乐舞的发展轨迹中。与此同时，鲜明的燕乐性格使其在唐代得到前所未有的发展。盛唐时期，这种新的唐代燕乐形式可以说是沈括在《梦溪笔谈》中所说“合胡部者为宴乐”[①]的真实写照。并且，还折射出我国对胡乐接受方式的转变。从全面接受到吸收消化，高度的文化自信使其迎来我国历史上乐舞发展的高峰。

[①] [北宋]沈括：《梦溪笔谈校正》，上海古典文学出版社，1957，第232页。

第三章　历史变迁中的乐器、乐舞组合

经本文前两章对于丝绸之路上乐器、乐舞的考察，可知由印度、波斯、中亚、西域构成的胡乐体系对我国音乐的深刻影响。然而，它们在进入中原之后是如何与我国固有音乐展开交融的？胡、俗乐器、乐舞是如何进行组合的？在历史的进程中呈现了怎样的规律性？胡乐文化的强势输入对我国的音乐格局形成了怎样的震动？这些都是解析胡俗乐融合时不可回避的问题。

因此，本章将聚焦中国古代音乐中的胡、俗两大音乐成分，以乐器、乐舞的组合为核心，对具体的乐器构成、乐舞形态、乐队编制以及音乐机构等作出考辨。与此同时，将其置于汉唐时期我国与西域诸国文化交流的历史背景中，以时间为轴线，按：一、汉魏、南北朝时期的乐器组合及胡乐东渐；二、隋、唐十部伎的形成与定型；三、盛唐时期的坐立部伎；四、玄宗朝时期的教坊与梨园，四个阶段的历史顺序对胡乐进入中原的情况展开调查。通过对于乐器、乐舞组合的考察，揭示汉唐时期胡俗乐的融合过程。

第一节　汉魏、南北朝的乐器组合及胡乐东渐

汉代张骞西征打通丝绸之路以来，带来了大量的外来音乐文化，促使了西域与我国音乐文化的交流。据《辽史·乐志》记载：“汉唐之盛，文事多西音，是为大乐、散乐；武事皆北音，是为鼓吹、横吹。雅乐在者，其器雅，其音亦西。”[①]这则史料指明了汉唐时期西戎、北狄两支系胡乐对我国的深刻影响。受此直接影响而形成的散乐、鼓吹乐无疑成为了汉魏时期胡乐东渐后的重要表现形式。南北朝时期，胡乐器、胡乐舞、胡乐人的大规模的入华，使胡乐深入到我国中原地区。与此同时，天竺、龟兹、疏勒、安国等诸部胡乐以各种方式进入我国后，与俗乐展开不同程度的交融，从而对我国宫廷音乐形成冲击性的影响。以下，笔者将从鼓吹乐、散乐、胡部乐入手，从乐器、音乐形态的流变中，揭示汉代至南北朝的六百年间胡乐东渐以及胡俗乐的融合现象。

一、鼓吹乐

关于鼓吹乐的形成，据《乐府诗集》卷16载：“鼓吹未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也。”[②]汉代班超出使西域，将北狄一带匈奴、鲜卑、吐谷浑等部族的笳、角、笛等乐器带入中原后逐渐形成鼓吹乐这一体裁。在鼓吹、横吹、短箫铙歌等众多形式中，横吹一类受西域音乐直接影响而产生。

另据《古今注》记载：

[①] [元]脱脱等：《辽史·乐志》，北京中华书局，1974，第879页。
[②] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷16，鼓吹曲辞一，北京中华书局，1979，第225页。

横吹，胡乐也，张博望入西域，传其法于西京，唯得摩诃兜勒二曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将军，和帝时，万人将军得用之。[①]

这则史料表明横吹源于西域。张骞在出使西域时，将横吹曲《摩诃兜勒》带回我国，李延年因此而造新声。从中可见胡乐对于我国鼓吹乐形成的深刻影响。横吹所用乐器，据《晋书》卷 23，乐志下载："胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。"[②]可知胡乐器角是其特征性乐器。

然而，随着时代的变迁，横吹的乐队编制也在逐渐发生变化和扩充。以河南邓县出土的两例南朝鼓角横吹画像砖为例，如图 3-1-1 所示，在四人横吹乐队中，除鼓、角类基本乐器配置以外，我国固有乐器鼗鼓的加入突显了乐队中打击乐的成分。



图 3-1-1 南朝 河南邓县 鼓角横吹画像砖

再如图 3-1-2 所示的一组横吹乐队，画面中五人分别演奏：筚篥、角（二）、排箫、横笛。乐器构成方面，在双角的基础上，新增筚篥、排箫、横笛三类乐器。我国俗乐器、西域胡乐器品种的加入，不仅扩大了鼓吹乐的乐队规模。从中也折射出胡俗乐的交融现象。



图 3-1-2 南朝 河南邓县 鼓角横吹画像砖

在此之后，不断兴起的胡俗两股势力亦持续对鼓吹乐产生了影响。尤其到了唐代，甚至可见军乐性质的横吹与俗乐性格的乐舞组合出现的情况。在晚唐敦煌第 156 窟，南壁下方绘有一幅《张议潮统军出行图》。在军乐仪仗队中出现了一组八人的横吹乐队（图 3-1-3），分列两排。在每排四人中，两人吹角，两人伐鼓，是典型的横吹乐器配置。

[①] [晋]崔豹：《古今注》，台湾商务印书馆《景印文渊阁四库全书》，第 850 册，第 106 页。

[②] 房玄龄等：《晋书》卷 23，乐志下，北京中华书局，1996，第 715 页。



图 3-1-3 晚唐 敦煌第 156 窟 南壁 张议潮统军出行图

此外，出行队伍中还有一组歌舞乐队。在舞队中，舞伎八人分列两排，挥袖起舞。其后为两排乐队，共十人，分别演奏大鼓、琵琶、竖笛、横笛、拍板、腰鼓、鸡娄鼓兼鼗鼓、笙、箜篌。从乐器分布情况来看，胡乐器（琵琶、横笛、腰鼓、鸡娄鼓、箜篌），俗乐器（竖笛、笙、大鼓、拍板）平分秋色。由此组成的胡俗兼容乐队与舞蹈、横吹共同构筑了一幅晚唐军队出行的乐舞盛况。

综观鼓吹乐的发展脉络，从传入之初时的“鼓角横吹”，到南北朝时期胡俗兼容的乐队编制，再到唐代军乐、俗乐、胡乐的组合形态。胡俗乐的交融以及多元文化的渗透现象始终贯穿。

二、散乐

关于散乐的来源，在《通典》卷 146“散乐”条记载如下：

大抵散乐杂戏多幻术，皆出西域，始于善幻人至中国。汉安帝时，天竺献伎，能自断手足，刳剔肠胃，自是历代有之。[①]

据此可知，散乐源于西域。汉代经丝绸之路传入我国。与此同时，随着天竺的献伎，使这些西域幻术逐渐在我国流行。另外，《通典》卷 146 亦载：“散乐于隋前谓之百戏。”[②]可知在隋以前的散乐被称为百戏。

百戏的演出内容，据张衡的《西京赋》记载：“乌获扛鼎，都卢寻撞。冲狭鷰濯，胸突铦锋。跳丸剑之挥霍，走索上而相逢。”[③]主要包括各类杂耍技艺、幻术表演，娱乐性较强。

除了杂技以外，百戏也与乐、舞组合出现。据《汉书》卷 68“霍光传”载：“大行在前殿，发乐府乐器，引内昌邑乐人，击鼓歌吹作俳倡。会下还，上前殿，击钟磬，召内泰壹宗庙乐人辇道牟首，鼓吹歌舞，悉奏众乐。”[④]可知早期的散乐就以歌舞伴奏。钟磬之类乐器的使用，使其具有雅乐色彩。

[①] [唐]杜佑：《通典》卷 146“散乐”条，北京中华书局，1984，第 762 页。
[②] 同上注。
[③] 转引萧统编、李善注：《文选》卷 2，上海古籍出版社，1986，第 77 页。
[④] 班固：《汉书》卷 68“霍光传”，北京中华书局，1962。

相较于表演内容方面的详实记载，文献中对于百戏音乐内容的记录则明显不足。南北朝时期，随着石窟艺术的兴盛，加之百戏表演内容的丰富以及中原与西域音乐交流的频繁。大量的歌舞百戏的场景被记录在了这一时期的石窟壁画中。

以云冈北魏第 38 窟北壁百戏伎乐图为例（图 3-1-4），右侧的幢倒伎人表演的正是百戏杂技中的爬杆项目。竿旁的一组乐伎呈叠罗汉式排列，上层两人吹奏横笛、筚篥；中层两人演奏排箫、琵琶；下层两身不详。

该壁右侧也有一幅相似的百戏伎乐图。伴奏乐器有筚篥、腰鼓、排箫等。从乐器构成来看，胡乐器（横笛、筚篥、琵琶、腰鼓）种类丰富，占据主导地位。俗乐器仅排箫一件。吹奏、弹拨、打击三乐具备的乐队编制，与《妙法莲华经文句》卷 2 所载：“乐者，幢倒伎也。乐音者，鼓节弦管也。”[①]不谋而合。

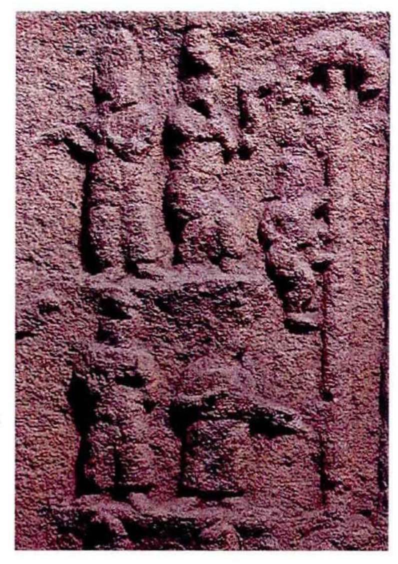


图 3-1-4 北魏 云冈第 38 窟　百戏伎乐

此外，近年来在大同墓葬发现的一组北魏杂技俑也是类似的百戏乐舞形式（图 3-1-5）。画面正中三人进行顶竿表演。两侧六人呈奏乐、歌唱状。从横吹、拍击的演奏姿势中可推断有横笛、腰鼓之类的乐器。加之以上九位伎俑均为典型的胡人形象。从中可见，胡乐文化对其的深刻影响。



图 3-1-5 北魏 大同雁北师院墓葬 杂技胡俑

虽然，这一时期百戏的伴奏乐队尚未形成固定的模式。但是，百戏题材的壁画、乐俑等却清晰地记录了它的用乐情况。从汉魏时期雅乐器的使用，到南北朝时期以胡乐器为主体，伴有少量俗乐器的乐队配置。可以说，百戏是在乐器组合的变迁中逐渐转型。渐趋明朗的俗乐性格使其在唐代得到了极大的发展。进入教坊之后，成为唐代宫廷俗乐的重要组成部分。对此，笔者将在教坊章节展开进一步论述。

[①] 大正藏：《妙法莲华经文句》卷 2 下，第 34 册，第 25 页。

由鉴于此，无论是兴起于汉代用于军中的鼓吹，还是用于宴飨及民间的百戏，都是胡乐与中国固有音乐交流之后的产物。这些音乐体裁在演进的过程中，随着乐器、乐舞的变迁，初显胡俗融合的趋势，并从侧面反映了胡乐从传入之初就与我国俗乐展开交融的事实。而这种文化交融的现象也渗入到了当时各种音乐体裁中。以吴声歌为例，据《古今乐录》记载：“吴声歌旧器有篪、箜篌、琵琶，今有笙、筝。”[①]在早期的伴奏乐队中就使用了胡乐器，并随着俗乐器的新增而折射出胡俗融合中的变迁。

综观汉魏时期胡乐对我国的影响主要体现鼓吹乐、散乐以及一些民间俗乐，并未登上宫廷舞台，可见周代建立的宫廷雅乐制度之根深蒂固。

三、诸乐东渐

自汉以来，丝绸之路的开凿拉开了西域与中原音乐交流的序幕。除了乐器、乐舞的输入，天竺、西凉、疏勒、安国、康国等胡部之乐也开始陆续东渐中原，并对我国宫廷俗乐产生巨大影响。

前凉，张重华占据凉州时（346-353 年），天竺向我国献乐，打开了两国音乐交流的局面。在《隋书·音乐志》卷 15“十部伎”条载：“天竺者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎，天竺即其乐焉。歌曲有《沙石疆》，舞曲有《天曲》。”[②]重四译向我国宫廷进献的天竺乐器、乐伎、佛教性质的歌曲、舞曲等，都成为了隋唐时期天竺伎的核心成分。此次天竺献乐举措对天竺伎的形成产生了直接影响。

北魏（386-557 年）以来，随着西域乐器大规模的东渐，胡乐逐渐在我国中原地区站稳了脚跟。西凉、安国、疏勒等胡部之乐也开始陆续输入中原。据《隋书·音乐志》记载：“西凉者，起苻坚之末。吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹之声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之西凉伎。至魏、周之际，遂谓之国伎。”[③]西凉伎是清商乐与龟兹乐交融后的结果。这种胡俗兼容的乐舞形态使其在北魏时期的宫廷燕乐中独树一帜。

十六国时期，北燕政权的更迭（407-436 年），促使了疏勒、安国、高丽乐的东渐。《隋书·音乐志》又云：“疏勒、安国、高丽，并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。”[④]西魏时期（535-557 年），我国与高昌文化互通后传入了高昌乐。《旧唐书·音乐志》卷 29 载道：“西魏与高昌通，始有高昌伎，太宗平高昌，尽收其乐。”[⑤]这些由战争掠夺或文化交流而带来的西域音乐在与中原音乐的交融中驻于我国宫廷，为隋唐燕乐的形成奠定了基础。

到了北齐、北周（550-581 年），由于胡乐深受统治者的青睐而得以极大的发展。《通典》卷 142“乐二”曾载：“杂乐有西凉鼙舞、清乐、龟兹等。然吹笙、弹琵琶、五弦及歌

[①] 转引郭茂倩：《乐府诗集》卷 44，清商曲辞一，北京中华书局，1979，第 640 页。
[②] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷 15“十部伎”条，北京中华书局，1973，第 379 页。
[③] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷 15，北京中华书局，1973，第 378 页。
[④] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷 15，第 380 页。
[⑤] [后晋] 刘昫等：《旧唐书·音乐志》卷 29，北京中华书局，1975，第 1069 页。

舞之伎，自文襄以来，皆所爱好。至河清以后，传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。”[①] 在此时代背景下，迎来历史上胡乐东渐的第一次高潮。

北周天和三年（568），周武帝与突厥阿史那公主的联姻，促成了西域音乐规模性入华。不仅带来了一支规模庞大的龟兹乐队，苏祇婆、白智通等胡乐人也因此而群体性的进入中原。当然，此次和亲也是胡部之乐东渐中原的又一重要标识。据《通典》卷 146“龟兹乐”条载：

周武帝聘突厥女为后，西域诸国来媵，于是有龟兹、疏勒、安国、康国之乐。帝大聚长安胡儿，羯人白智通教习，颇杂以新声。[②]

这则史料明确记录了西域六伎中的龟兹、疏勒、安国、康国伎随和亲进入我国宫廷的事实。并因受皇帝喜爱而得到重视。除令龟兹乐人白智通教习之外，更杂以新声。那么，这四部乐究竟是如何被改制的呢？《隋书·音乐志》卷 14“北周”条载：

天和六年，武帝罢掖庭四夷乐。其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石取周官制以陈之。[③]

以上这段文字说明，龟兹、康国等胡乐在北周传入中原后被进行了改制，将其杂以高昌旧乐，令大司乐教习后用于宴飨娱乐。演奏时采用钟、磬类乐器，取周官之制是我国宫廷雅乐的主要特征。至此，诸部胡乐在雅、俗、胡三乐的交融中，名正言顺地进入宫廷。

通过以上鼓吹、散乐、胡部之乐的考察，胡乐东渐中原之轨迹已了然。无论是汉代鼓吹、散乐的形成，还是北魏宫廷中胡俗交融的西凉伎，抑或是北周对龟兹、疏勒、安国、康国诸乐进行胡乐汉化的改制。西域音乐从传入之初就与我国固有音乐展开了不同程度的交融，并在日趋活跃的交流态势中折射出胡俗乐逐步加速的融合趋势。

总体音乐格局上，江南吴歌、荆楚西声类的俗乐与宫廷雅乐性格迥异，呈现分明的对峙状态。胡乐势力的不断突起使其在我国亦占据重要一席。从而形成了雅、俗、胡三乐鼎立的格局。至此，唐十部伎的版图已初步成型。西域传来的胡乐器、胡乐舞也已悉数登场。这些为即将到来高度发达及统一的隋唐宫廷燕乐打下了根基。

第二节　隋、唐十部伎中的乐器、乐舞组合

在经历了南北朝时期胡乐东传的第一次高峰，带来了琵琶、箜篌、筚篥以及大量印度系的乐鼓等乐器。与此同时，龟兹、疏勒、天竺、西凉等胡乐也已规模性地输入中原，并形成了一股强大的势力占据在我国宫廷音乐之中。隋唐时期，七部伎至十部乐的建立标志着我国宫廷音乐为主体的时代已经到来。这些以地区和国别命名的乐部，不仅是我国与西域音乐交融后的产物，也见证了雅、俗、胡三乐从鼎立到融合的过程。

[①] [唐]杜佑：《通典》卷 142“乐二”， 北京中华书局，1984，第 3 页。
[②] [唐]杜佑：《通典》卷 146“龟兹”条，北京中华书局，1984，第 762 页。
[③] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷 14“北周”条，北京中华书局，1973，第 342 页。

那么，十部伎中所用的乐器、乐舞有哪些？胡、俗乐的比例究竟如何？在时代的变迁中发生了怎样的变化？这些无疑是厘清胡俗乐融合的关键。有鉴于此，笔者将以乐器、乐舞为核心，地域、形态为轴线，分别对西域六伎（天竺伎、安国伎、康国伎、龟兹伎、疏勒伎、高昌伎）、东夷一伎（高丽伎）我国俗乐二伎（清商伎、燕乐伎）、胡俗乐交融之乐一伎（西凉伎）中的乐器、乐舞组合形态进行剖析，继而还原胡、俗乐渐趋融合的过程。

一、西域六伎

关于十部伎的形成脉络，据《隋书•音乐志》卷 15 载：

始开皇初定令，置七部乐：一曰国伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。……及大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，以为九部。乐器工衣创造既成，大备于兹矣。[①]

隋代以后，在《通典》卷 146 继续载道：

燕乐，武德初未暇改作，每宴享，因隋旧制，奏九部乐。至贞观十六年十一月宴百寮，奏十部。先是伐高昌，收其乐付太常，至是增为十部伎。[②]

以上两段史料表明，从隋初七部伎、到大业中九部伎、再到初唐十部伎，它的形成是一场漫长的发展、演变过程。乐部的数量和内容随着胡俗乐的不断交融而扩展。由此建立起来的新俗乐（燕乐）这一音乐体裁成为了唐代宫廷音乐的重要支柱。在此过程中，西域伎从建立之初时的三部（天竺、安国、龟兹）递增至唐时的六部，并始终在我国宫廷乐舞中占有重要比例，形成胡俗乐并置的态势。以下，笔者将先后从《隋书》、《唐六典》、《通典》、《旧唐书》等史料入手，对各乐部中乐器、乐舞的组合形态及其流变作出考察。

1，天竺伎

关于天竺伎的乐队构成，据《隋书・音乐志》卷 15 载：

乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等九种为一部。共十二人。[③]

这一时期的天竺乐由九件胡乐器构成。其中，除波斯系的琵琶、铜钹以外，其余七件皆为印度系乐器。在此之后，《唐六典》卷 14“太常寺”中关于天竺乐的乐器记载基本没有变化，仅增加一件铜钹，形成“双铜钹”的编制。再于《通典》卷 146“四方乐”条载：

乐用羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、筚篥、横笛、凤首箜篌、琵琶、五弦琵琶、铜钹、贝。其都昙鼓今亡。[④]

由此可见，乐器配置开始发生变化，新增两件胡乐器：西域的筚篥、印度的羯鼓，并将都昙鼓去除。在此基础上，《旧唐书•音乐志》卷 29 继续载：

[①] [唐]魏征等:《隋书・音乐志》卷 15，北京中华书局，1973，第 376-377 页。
[②] [唐]杜佑:《通典》卷 146，北京中华书局，1984，第 762 页。
[③] [唐]魏征等:《隋书・音乐志》卷 15，北京中华书局，1973，第 379 页。
[④] [唐]杜佑:《通典》卷 146，北京中华书局，1984，第 762 页。

乐用铜鼓、羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、筚篥、横笛、凤首箜篌、琵琶、铜钹、贝。毛员鼓、都昙鼓今亡。[①]

在原有乐队架构上，再增一件印度的铜鼓，去除毛员鼓。之后，在《新唐书》的记载中加入一件五弦。

从以上史料记载可见，乐器配置的变化主要出现在唐朝。因乐器自身的历史原因，先后去除了都昙鼓、毛员鼓，新增了羯鼓、筚篥、铜鼓。从整体的乐队编制来看，打击乐器数量最多，所占近半。弹拨类次之，吹奏类最少。乐队架构上始终以印度系乐器为主体，夹杂少量西域乐器，是纯粹的胡乐部，反映出胡乐在当时全面渗入乐部的趋势。

此外，据《唐六典》、《新唐书》中“舞二人”的记录，以及《通典》卷146“四方条”条载：“天竺乐......舞二人，辫发，朝霞袈裟，若今之僧衣也。行缠，碧麻鞋。[②]”可知天竺乐舞的服饰特征及双人舞特点。并且在与乐队的组合中形成胡乐舞的形态。

2，安国伎

安国伎的乐队组合，据《隋书·音乐志》卷15记载：

乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓、和鼓、铜钹等十种，为一部。共十二人。[③]

所用乐器有十种。其中，胡乐器占九件，俗乐器仅箫一件。然而，在《唐六典》卷14“安国伎”：

竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、大觱篥，双觱篥、正鼓、和鼓各一，铜钹二，舞二人。[④]

乐队中，去除了唯一的俗乐器，增用一件铜钹，并对筚篥的品种作出调整。由此构成的胡乐队格局短暂出现后，在《通典》卷一四六的记载中又被打破[⑤]。箫的加入，使其恢复了胡、俗并存的格局。盛唐以后，安国乐的规模发生了明显的改变。相关乐队组合记载如下：

乐用琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、箫、横笛、筚篥、正鼓、和鼓、铜钹，箜篌、五弦琵琶今亡。[⑥]

对比《通典》所列十一件乐器，《旧唐书》中安国伎的乐队已缩减至七件乐器。不仅去除了箜篌、五弦两件弹拨类乐器，筚篥、铜钹也各减一件。 此外，相关的乐队在《新唐书·礼乐志》卷21中也有记载，但未出现箜篌、五弦今亡的记录。

虽然，文献中关于安国伎的乐队记载不尽相同。乐器的数量和品种都随时代变迁而略有调整。但是，乐队的性质并未发生明显的改变。除了《唐六典》中曾一度去除俗乐器，使其成为胡部。其余皆以胡乐为核心，胡俗并存的格局。并且，乐队配置均衡，吹奏、弹拨、打

[①] [后晋]刘昫等：《旧唐书·音乐志》卷29，北京中华书局，1975，第1068页。
[②] [唐]杜佑：《通典》卷146，北京中华书局，1984，第762页。
[③] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷15，北京中华书局，1973，第380页。
[④] [唐]李林甫：《唐六典》卷14，北京中华书局，1992，第405页。
[⑤] 据《通典》卷146载，安国伎：“乐用琵琶一、五弦琵琶一、竖箜篌一、箫一、横笛一、大筚篥一、双筚篥一、正鼓一、铜钹二、箜篌一。”（第762-763页）
[⑥] [后晋]刘昫等：《旧唐书·音乐志》卷29，北京中华书局，1975，第1070-1071页。

击三类乐器比例相当。另据《通典》中："舞二人，紫袄，白袴帑，赤皮靴。"[①]以及《旧唐书》中类似的记载可知，安国伎在演出时伴有双人舞，服饰具有中亚特征，是胡、俗乐融合的乐舞形式。

3，康国伎

关于康国伎的乐队编制，《隋书·音乐志》卷15记载如下：

乐器有笛、正鼓、和鼓、铜钹等四种，为一部。工七人。[②]

这条史料表明，康国伎所用乐器有四种，均为胡乐器，分别来源于印度（笛、正鼓、和鼓）和波斯系（铜钹）。乐队编制方面，主要由打击乐器组成，无弹拨类乐器。和龟兹、天竺等西域诸部伎相比，规模较小。因此，是一支集打击、吹奏的小型胡乐组合。

在此之后，《唐六典》"太常寺"[③]、《通典》卷146"乐六"[④]、《新唐书·礼乐志》卷21[⑤]等各书中都有关于康国伎乐队的记载。通过比对可见，乐器的构成基本一致，始终未有新的乐器进入。笛、铜钹数量的增加，使原有的乐队规模逐渐扩大，最多时达到七件，反映出胡乐部日渐规模的发展趋势。

至于康国伎中的舞蹈，《通典》卷146载："舞二人，绯袄，锦领袖，绿绫浑裆袴，赤皮靴，白袴帑。舞急转如风，俗谓之胡旋。"[⑥]是快速旋转的胡旋舞，并以双人舞形式呈现。服饰方面，舞伎所着窄袖长袍，中间开襟，足蹬皮靴等都是典型的粟特服饰样式。《新唐书》中对此补载道："舞者二人。工人之服皆从其国。"[⑦]

从乐器、乐舞的成分来看，印度、波斯、粟特三种胡乐文化在康国伎中进行了交融。由此组合而成的胡乐舞极大的丰富了宫廷乐舞的表现形式。值得一提的是，作为胡旋舞的伴奏乐队，以节奏乐器为首的康国乐无论在乐队编制还是排列方式上，对唐代壁画中的大型经变乐舞具有启示意义。

4，龟兹伎

关于龟兹伎的乐队形式，《隋书·音乐志》卷15记载如下：

> 其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝等十五种，为一部。工二十人。[⑧]

这则史料表明，隋代龟兹伎的乐队由十五种乐器构成。其中，印度系乐器有七件（五弦、横笛、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、贝），在乐队中约占一半；西亚系乐器有三件（琵琶、竖箜篌、铜钹）。西域地区的乐器也有三件（筚篥、毛员鼓、鸡娄鼓）。以上十三件胡乐器构成了龟兹乐的主体。另外，笙、箫两件俗乐器的使用，使该胡乐部呈现胡俗融合的现象。

---

① [唐]杜佑：《通典》卷146，北京中华书局，1984，第762页。
② [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷15，北京中华书局，1973，第380页。
③ 据《唐六典》卷14"太常寺"条载康国伎："笛二，正鼓、和鼓各一，铜钹二，舞二人。"（第404页）
④ 据《通典》卷146载，康国伎："乐用笛二，正鼓一，小鼓一，和鼓一，铜钹二。"（第763页）
⑤ 据《新唐书·礼乐志》卷21载："康国伎，有正鼓、和鼓，皆一；笛、铜钹，皆二。"（第470页）
⑥ [唐]杜佑：《通典》卷146，北京中华书局，1984，第762页。
⑦ [宋]欧阳修：《新唐书·礼乐志》卷21，北京中华书局，1975，第470页。
⑧ [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷15，北京中华书局，1973，第378-379页。

乐队编制方面，由六件胡乐鼓和一件铜钹构成的打击乐组约占乐队的一半。另有五件吹奏乐器、三件弹拨乐器共同组成了一支颇具规模的龟兹乐队。

之后《唐六典》“太常寺”中所载的龟兹伎则延续了这种乐队格局。在此基础上将铜钹成双使用，并新增一件侯提鼓[①]。这件乐器短暂出现之后在《通典·乐六》卷146、《旧唐书·音乐志》卷29的记载中则被去除。并由于毛员鼓、都昙鼓的陆续消亡，使打击乐器的数量逐渐减少。相关乐队形式记载如下：

> 乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，横笛一，箫一，筚篥一，答腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，毛员鼓一（原注：今亡），鸡娄鼓一，铜钹二，贝一。[②]

> 乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，横笛一，箫一，筚篥一，毛员鼓一，都昙鼓一，答腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，鸡娄鼓一，铜钹一，贝一。毛员鼓今亡。[③]

然而，这种乐队格局在《新唐书》中发生了变化：

> 龟兹伎，有弹筝、竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、笙、箫、觱篥、答腊鼓、毛员鼓、都昙鼓，侯提鼓、鸡娄鼓、腰鼓、齐鼓、檐鼓、贝，皆一；铜钹二。[④]

随着乐队规模的扩大，在十八种乐器组成的乐队中新增齐鼓、檐鼓两件西域乐鼓，恢复使用侯提鼓，使打击乐器的数量维持在六至八件，占据乐队的半壁江山。新的俗乐器——筝的加入，显示出胡、俗乐日趋活跃的融合趋势。

据《新唐书》关于舞蹈的记载：“舞者四人。设五方师子，高丈余，饰以方色。每师子有十二人，画衣，执红拂，首加红袜，谓之师子郎。”[⑤]可知龟兹伎中不仅有四人舞形式的舞蹈，也有出自西域的五方狮子舞。两种舞蹈的组合丰富了宫廷乐舞的表现形式。此外，在《通典》卷146：“舞四人，红抹额，绯袄，白裤帑，乌皮靴。”[⑥]的描述中亦可见舞伎服饰所具有的西域特征。

综观龟兹伎乐队的流变，以打击乐器的变化最为显著。毛员鼓、都昙鼓、齐鼓、檐鼓、侯提鼓的频繁更迭，透射出胡乐鼓在隋唐宫廷音乐的兴盛之势。而俗乐器品种的新增、形态各异的胡舞组合，也从侧面反映出胡俗乐器、乐舞渐趋多元化的融合趋势。

5，疏勒伎

疏勒伎的乐器组合，据《隋书·音乐志》卷15载：

> 乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓等十种，为一部，工十二人。”[⑦]

乐队由十种乐器构成。其中，俗乐器仅箫一件，胡乐器九件。具体分布为：印度系五件（五弦、笛、答腊鼓、腰鼓、羯鼓）、波斯系两件（竖箜篌、琵琶）、西域系两件（筚篥、

---

① 张灵安在《外来乐鼓》认为：侯提鼓是答腊鼓或羯鼓的另一种称谓。
② [唐]杜佑：《通典》卷146“乐六”，北京中华书局，1984，第762页。
③ [后晋]刘昫等：《旧唐书·音乐志》卷29，北京中华书局，1975，第1075-1076页。
④ [宋]欧阳修：《新唐书·礼乐志》卷21，北京中华书局，1975，第470页。
⑤ 参见上注。
⑥ [唐]杜佑：《通典》卷146“乐六”，北京中华书局，1984，第762页。
⑦ [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷15，北京中华书局，1973，第379页。

鸡娄鼓）。对比龟兹伎的乐器构成后可见，以上十种乐器均包含其中。刘洋在《唐代宫廷乐器组合研究》一文曾指出：“疏勒乐是一支小型的龟兹乐乐队。”[①]笔者对此观点较为认同。相较于龟兹伎中的乐器配置，疏勒伎中并未使用铜钹、毛员鼓、贝、都昙鼓、笙五件乐器。打击乐器成分的骤减，使乐队结构发生了改变。弹拨、吹奏、打击三类乐器呈 3:3:4 的分布比例，乐队配置均衡。

在此之后，除了《唐六典》中用侯提鼓取代腰鼓的记录[②]，以及《新唐书》在原有乐队基础上增用侯提鼓的记载[③]，其余文献所列疏勒乐的乐器构成均无变化。另外，《通典》、《旧唐书》中“舞二人，白袄，锦袖，赤皮靴，赤皮带。”的记载则表明舞者的服饰受胡风影响深刻。由此组合形成的疏勒乐舞，由于地缘所致其性质与龟兹伎相近，充分反映了胡乐东渐的脉络及规模。

6，高昌伎

最后一部被纳入十部伎的高昌伎，乐队组合在《唐六典》卷 14“太常寺”中记载如下：

竖箜篌、琵琶、五弦、笙、横笛、箫、觱篥、腰鼓、鸡娄鼓各一，铜角一，舞二人。[④]

以上十件乐器中，胡乐器有八件，具体分布为：西域系三件（觱篥、鸡娄鼓、铜角）；印度系三件（五弦、横笛、腰鼓）；波斯系两件（竖箜篌、琵琶）。其中，西域系乐器相较于其它胡乐部比重增加，并采用特征性乐器——铜角，西域色彩鲜明。

此外，乐队中笙、箫两件俗乐器的配置显示了胡、俗融合的乐队格局。乐队编制方面，三类乐器使用情况如下：吹奏类五件（笙、横笛、箫、觱篥、铜角），弹拨类三件（竖箜篌、琵琶、五弦），打击乐两件（腰鼓、鸡娄鼓）。从中可见高昌乐以吹奏乐为主的乐队特征，风格与打击乐为主的龟兹、天竺、康国诸胡乐部差异较大。此后，据《通典》卷 146 载：

> 乐用答腊鼓一，腰鼓一，鸡娄鼓一，羯鼓一，箫一，横笛二，筚篥二，五弦琵琶二，琵琶二，铜角一，竖箜篌一，（原注：今亡），笙一。[⑤]

乐队中新增一件印度系羯鼓，并增加了筚篥、五弦、琵琶三类乐器的数量，以双编制的形式对吹奏、弹拨类乐器进行扩充。以此乐队架构为基础，在《旧唐书·音乐志》卷 15 的记载中箫、横笛亦用两件，扩大了吹奏乐的比重。之后，在《新唐书·礼乐志》卷 21 的记载中更是对乐队进行了扩编。详细记载如下：

> 及平高昌，收其乐。有竖箜篌、铜角，一；琵琶、五弦、横笛、箫、觱篥、答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、羯鼓，皆二人。[⑥]

[①] 引自刘洋：《唐代宫廷乐器组合研究》，中国艺术研究院博士论文，2008，第 127 页。

[②] 据《唐六典》卷 14“太常寺”中载，疏勒伎乐用：“竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、箫、觱篥、答腊鼓、羯鼓、侯提鼓、鸡娄鼓各一，舞二人。”（第 404 页）

[③] 据《新唐书·礼乐志》卷 21 载：“疏勒伎，有竖箜篌、琵琶、五弦、箫、横笛、觱篥、答腊鼓、羯鼓、侯提鼓、腰鼓、鸡娄鼓，皆一；舞二人。”（第 470 页）

[④] [唐]李林甫：《唐六典》卷 14，北京中华书局，1992，第 405 页。

[⑤] [唐]杜佑：《通典》卷 146“乐六”，北京中华书局，1984，第 762 页。

[⑥] [宋]欧阳修：《新唐书·礼乐志》卷 21，北京中华书局，1975，第 470-471 页。

对比《旧唐书》中的高昌乐配置，《新唐书》中答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、羯鼓四种胡乐鼓各增加一件。成双配置下三类乐器的比例趋于平衡。乐队中除竖箜篌、铜角两类乐器，其余均为双编制的形式，胡部的规模得到了极大的扩充。

通过十部伎中乐器、乐舞组合的考察，可以看到：在西域六伎中，天竺、康国二伎的乐队并无俗乐器配置，是纯粹的胡乐舞组合。其余四伎则为胡俗交融的乐舞形态。乐队架构以胡乐器为主体，伴有少量俗乐器。波斯系的竖箜篌、琵琶，印度系的横笛、五弦以及大量西域乐鼓，数十类胡乐器在乐队中所占比例超过 80%。相对地，俗乐器仅箫、笙、筝三类，在乐队中的比例介于 10%-20%之间。从两者比例之悬殊中可见胡乐势力在宫廷音乐的主导地位，亦反映出隋唐时期我国宫廷音乐的极大包容力。以上以西域诸国及边地：天竺（今印度）、安国（今乌兹别克斯坦）、康国（今撒马尔罕）龟兹（今新疆库车）、疏勒（今新疆喀什）、高昌（今新疆吐鲁番）命名的六部伎充分反映出我国对于胡乐全面、开放的接受态度。

二、东夷一伎——高丽伎

在外来七部乐中，除以上西域六伎之外，还有一部来自东夷的高丽伎。相关乐器组合，《隋书·音乐志》卷 15 记载如下：

乐器有弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝等十四种，为一部。工十八人。[①]

由文献记载可知，高丽伎的乐队由十四件乐器构成。其中，胡乐器占十件。具体分布为：印度系（五弦、笛、腰鼓、贝）、西域系（小筚篥、桃皮筚篥、齐鼓、担鼓）各四件，波斯系两件（竖箜篌、琵琶）。另外，还有四件俗乐器（筝、卧箜篌、笙、箫）。

乐队编制上，吹奏类乐器数量丰富，共六件，约占乐队的一半。弹拨类乐器次之，共五件。打击乐器最少，仅三件。由此组成了一支以吹奏、弹拨乐器为主胡俗兼容的乐队，并被沿用至唐代。《唐六典》中高丽伎的乐队构成几乎与《隋书》所载如出一辙。这一乐队格局在《通典》的记载中开始有所变化：

乐用弹筝一，搊筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，义觜笛一，笙一，横笛一，箫一，小筚篥一，大筚篥一，桃皮筚篥一，腰鼓一，齐鼓一，担鼓一，贝一。[②]

以上十七件乐器组成的高丽伎乐队较于之前规模略有扩大。在原有乐队架构上增加的三件胡乐器：搊筝、义觜笛、大筚篥，不仅丰富了吹奏、弹拨类乐器的音色，并加剧了乐队中的胡乐成分。在《旧唐书》的记载中乐队编制则略有缩减，去除了印度系的五弦和横笛，在

[①] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷 15，北京中华书局，1973，第 380 页。
[②] [唐]杜佑：《通典》卷 146“乐六”，北京中华书局，1984，第 762 页。

十五件乐器的配置中，胡乐的核心地位并未受到动摇[①]。之后，在《新唐书》的记载中出现了新的乐队配置：

> 高丽伎，有弹筝、搊筝、凤首箜篌、卧箜篌、竖箜篌、琵琶……又有五弦、义觜笛、笙、葫芦笙、箫、小觱篥、桃皮觱篥、腰鼓、齐鼓、檐鼓、龟头鼓、铁版、贝、大觱篥。[②]

以上这组高丽伎乐队由二十件乐器组成。从具体乐器使用情况来看，新增了凤首箜篌（印度系胡乐器），葫芦笙（俗乐器）、龟头鼓[③]（夷部乐中的乐器）、铁板（俗乐器）四类乐器。其中，除凤首箜篌以外，其余三件乐器均未在其它乐部出现，可见其多元文化混合的乐队特征。

舞蹈方面，据《通典》卷146载："舞者四人，椎髻於后，以绛抹额，饰以金珰。二人黄裙襦，赤黄葱；二人赤黄裙，襦葱。极长其袖，乌皮鞾，双双并立而舞。"[④]高丽伎中尚有四人舞形式的舞蹈，舞伎服饰华丽，呈两两对舞状。另据《新唐书·礼乐志》卷21载："胡旋舞，舞者立球上，旋转如风。"[⑤]可知中亚系的胡旋舞亦可与高丽伎乐队形成胡、俗乐舞的组合。

在七部外来乐中，东夷的高丽伎较于西域六伎而言，胡俗乐器的比例差距有所缩减。四件俗乐器在乐队中约占29%，并随着时代的演进加入新的俗乐器品种。因此，是外来乐部中胡俗比例最接近的一部。此外，胡俗交融的高丽伎乐队既可为四人对舞伴奏，也可与中亚系胡旋舞进行组合。在多元、灵活的乐器、乐舞组合中，透射出胡俗乐的融合现象。

三、俗乐二伎

在十部伎中，尚有两部代表我国俗乐的清商伎、燕乐伎。尽管，在势力上远不及西域六伎。但却也是宫廷燕乐的重要组成部分，构成了多元的大唐宴乐格局。以下，笔者将从乐器、乐舞入手，对俗乐二伎的组合形态及流变脉络作出考察，继而揭示胡俗乐的融合现象。

1，清商伎

关于清商伎的形成脉络，据《通典》卷146"乐六"载："清乐者，其始即清商三调是也，并汉氏以来旧曲。乐器形制，并歌章古调，与魏三祖所作者，皆备於史籍。"[⑥]最初源于汉魏时期的俗乐——"清商三调"。之后从民间走向宫廷，于隋代形成俗乐伎——"清乐"。自隋初被纳入七部伎起，清商伎便成为我国重要的俗乐一伎在宫廷燕乐中占据一席。大业中所置九部伎中亦有清乐伎。关于它的乐器配置，《隋书·音乐志》卷15记载如下：

[①] 据《旧唐书》卷29载："乐用弹筝一，搊筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，义觜笛一，笙一，箫一，小筚篥一，大筚篥一，桃皮筚篥一，腰鼓一，齐鼓一，檐鼓一，贝一。"（第1076页）

[②] [宋]欧阳修：《新唐书·礼乐志》卷21，北京中华书局，1975，第470页。

[③] 关于龟头鼓，据《乐府杂录》记载："大别有夷部乐，即有扶南、高丽、高昌、骠国、龟兹、康国、疏勒、西凉、安国；乐即有单龟头鼓及筝、蛇皮琵琶。"是一种用于夷部乐的乐鼓。由于史料记载匮乏，故其具体形制不详。

[④] [唐]杜佑：《通典》卷146"乐六"，北京中华书局，1984，第762页。

[⑤] [宋]欧阳修：《新唐书·礼乐志》卷21，北京中华书局，1975，第471页。

[⑥] [唐]杜佑：《通典》卷146"乐六"，北京中华书局，1984，第761页。

清乐，其始即清商三调是也，其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部。工二十五人。[①]

这则史料表明，隋代清乐的乐队由十五件乐器组成。其中，既有钟、磬之类的雅乐器、琴、瑟笙、箫之类的俗乐器，亦有两件胡乐器。琵琶、箜篌的出现说明胡乐在当时已渗入我国俗乐伎中。另从雅、俗、胡并存的格局中可见俗乐进入宫廷后渐趋加强了雅化内容，显然在十部乐中胡乐占据了重要比例之时强调中国固有的音乐势力也是可以理解的。乐队编制方面，弹拨类乐器七件（琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝）、吹奏类乐器五件（笙、笛、箫、篪、埙）、节奏乐器三件（钟、磬、节鼓）。从分布比例来看，这是一支以吹奏、弹拨为主的俗乐。

入唐以后，十部伎中的清乐伎在多部史料中均有详细的记载。在《唐六典》卷 14“太常寺”的记载中[②]，清乐的乐器构成仍为隋时的十五种。笙、长笛、箫、篪四类乐器的成双使用，扩大了吹奏类乐器的比重。在《通典》的记载中，乐器配置发生变化：

乐用钟一架，磬一架，琴一，一弦琴一，瑟一，秦琵琶一，卧箜篌一，筑一，筝一，节鼓一，笙二，笛二，箫二，篪二，叶一，歌二。[③]

乐队中除了将“击琴”明确为“一弦琴”以外，并将秦琵琶、卧箜篌分别取代琵琶、箜篌。至此，胡乐器仅剩一件。在此之后，在《旧唐书》、《新唐书》的记载中，陆续新增“三弦琴”、“方响”两件俗乐器，形成以雅、俗为主的乐队格局。相关乐器配置如下：

乐用钟一架，磬一架，琴一，三弦琴一，击琴一，瑟一，秦琵琶一，卧箜篌一，筑一，筝一，节鼓一，笙二，笛二，箫二，篪二，叶二，歌二。[④]

清商伎者，隋清乐也。有编钟，编磬、独弦琴，击琴、瑟、奏琵琶、卧箜篌、筑、筝、节鼓皆一；笙、笛、箫、篪、方响、跋膝，皆二。歌二人，吹叶一人，舞者四人，并习巴渝舞。[⑤]

舞蹈方面，我国武舞之一的巴渝舞以四人对舞的形式呈现。结合“歌二人”的记录可见清商伎集歌、乐、舞一体的宫廷燕乐特征。在清商伎乐队的流变过程中，俗乐器品种的新增、胡乐器数量的削减，以及乐队规模的扩充都显现了胡、俗两种音乐成分的变化。雅、俗、胡并存的格局也反映出俗乐的包容性以及胡、俗乐交融的事实。

2，燕乐伎

俗乐二伎之一燕乐伎，据《通典》卷 146“乐六”载：“贞观中，景云见，河水清。协律郎张文收采古朱雁天马之义，制景云河清歌，名曰宴乐，奏之管弦，为诸乐之首。”[⑥]源自唐贞观年间张文收所作《景云河清歌》。这部歌颂帝王的乐舞被命名为燕乐后列为了十部

[①] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷 15，北京中华书局，1973，第 378 页。
[②] 据《唐六典》卷十四“太常寺”载清商伎：“编钟、编磬各一架，瑟、弹琴、击琴、琵琶、箜篌、筝、筑、节鼓各一，歌二人，笙、长笛、箫、篪各二，吹叶一人，舞四人。”（第 405 页）
[③] [唐]杜佑：《通典》卷 146“乐六”，北京中华书局，1984，第 761 页。
[④] [后晋]刘昫等：《旧唐书·音乐志》卷 29，北京中华书局，1975，第 1075 页。
[⑤] [宋]欧阳修：《新唐书·礼乐志》卷 21，北京中华书局，1975，第 470 页。
[⑥] [唐]杜佑：《通典》卷 146“乐六”，北京中华书局，1984，第 762 页。

伎之首。俗乐在当时的地位已可见一斑。从俗乐到俗乐伎，它的形成无疑是十部伎中的一次重要变革。相关的乐队形式，在《唐六典》卷14"太常寺"载：

凡大燕会，则设十部之位于庭，以备华夷：一曰燕乐会，有景云乐之舞、庆善乐之舞、破阵乐之舞、承天乐之舞；（玉磬、方响、搊筝、筑、卧箜篌、小箜篌、大琵琶、小琵琶、大五弦、小五弦、吹叶、大笙、小笙、长笛、尺八、大觱篥、小觱篥、大箫、小箫、正铜钹、和铜钹各一，歌二人，揩鼓（答腊鼓）、连鼓、鼗鼓、桴鼓、贝各二。）[①]

由文献记载可知，燕乐伎由二十种乐器构成，所用乐器数量为十部伎之最。具体分布为：胡乐器七种（琵琶、五弦、箜篌、筚篥、铜钹、揩鼓、贝），雅乐器一种（玉磬），俗乐器十二种。较于清商伎中两件胡乐器的配置，燕乐伎中胡乐器的比重明显增加。清晰地显示出雅、俗占据主要地位，而胡乐略显弱势的格局，也突显出十部乐之首的中国乐居于领衔地位。

在《通典》卷146"坐立部伎"条中亦对燕乐伎的用乐情况进行记载：

乐用玉磬一架，大方响一架，搊筝一，筑一，卧箜篌一，大箜篌一，小箜篌一，大琵琶一，小琵琶一，大五弦琵琶一，小五弦琵琶一，吹叶一，大笙一，小笙一，大筚篥一，小筚篥一，大箫一，小箫一，正铜钹一，和铜钹一，长笛一，尺八一，短笛一，揩鼓一，连鼓一，鼗鼓二，浮鼓二，歌二。[②]

对比《唐六典》的记载，乐队中新增搊筝、大箜篌、短笛三件乐器。配置上鼗鼓、浮鼓两类中原乐鼓成双。然而，在之后《旧唐书》的记载中则对乐队编制进行了缩减，在原有架构上去除了三件俗乐器（筑、叶、尺八）、两件胡乐器（大箜篌、小琵琶）。具体乐器构成如下：

乐用玉磬一架，大方响一架，搊筝一，卧箜篌一，小箜篌一，大琵琶一，大五弦琵琶一，小五弦琵琶一，大笙一，小笙一，大筚篥一，小筚篥一，大箫一，小律一，正铜钹一，和铜钹一，长笛一，短笛一，揩鼓一，连鼓一，鞉鼓一，桴鼓一，工歌二。[③]

从中可见，雅、俗、胡三类乐器依然并立于乐队中，并且胡、俗呈鼎立之势。这一乐队格局在《新唐书》的记载中也得以延续。

通过以上俗乐二伎组合形态的考察可以看到：乐队中俗乐器的数量明显增多。琴、瑟、筑、篪、鼗鼓、节鼓、连鼓等俗乐器品种的新增显现了俗乐的重要地位。胡、俗乐器的比例与外来七部伎形成鲜明的对比。乐队配置以俗乐器为主，夹杂少量的胡乐器、雅乐器。在清商伎中，俗乐器的比例高达73%，胡乐器仅占13%。相较之下，燕乐伎中胡、俗乐器的比例差距缩减，各占35%，60%，是十部伎中胡、俗乐比例最接近的一部。另外，钟磬之类雅乐器的使用不仅丰富了乐队的格局，也反映出雅、俗、乐三种音乐成分相互融合的态势。吹奏、弹拨、打击三类乐器配置均衡，说明以胡俗乐为核心，高度成熟的燕乐正在逐步形成。

[①] ［唐］李林甫：《唐六典》卷14，北京中华书局，1992，第405页。
[②] 参见上注。
[③] ［后晋］刘昫等：《旧唐书·音乐志》卷29，北京中华书局，1975，第1075页。

四、胡俗乐交融之乐一伎——西凉伎

如果说以上八部伎中的乐器、乐舞还不足以全面反映胡俗乐的融合。那么西凉伎的形成就更具说服力了。根据《隋书·音乐志》的记载："西凉者，起苻坚之末。吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹之声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之西凉伎。至魏、周之际，遂谓之国伎。"[①]西凉伎是凉州地区的清商乐与吕光灭龟兹后所得的龟兹乐，两者相互交融之后的结果。作为胡俗两种音乐交融之一伎，西凉伎在我国宫廷燕乐中具有独一无二的地位。

关于西凉伎的乐队编制，《隋书·音乐志》卷 15 载："其乐器有钟、磬、弹筝、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜钹、贝等十九种，为一部。工二十七人。"[②]

这则史料表明，西凉乐的乐队由十九种乐器组成。乐队编制上，吹奏类乐器七件，弹拨类、打击类乐器各六件。由于三者数量接近，配置均衡。因此，在隋唐燕乐中"最为闲雅"。乐器构成上，胡乐器十一种（竖箜篌、琵琶、五弦、大小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜钹、贝）；俗乐器六种（弹筝、搊筝、卧箜篌、笙、箫、长笛）；雅乐器两种（钟、磬）。雅、俗、胡三乐鼎立的格局展露无遗。在三种音乐成分的分布比例，以胡乐最为显著，约占 58%。可见胡俗乐在融合过程中，胡乐的核心地位。

在此之后，唐代诸部史料中均有关于西凉伎乐队编制的记载。乐器构成基本一致，区别之处在于铜钹、编钟数量的增减。在《唐六典》、《通典》、《新唐书》的记载中增加了铜钹的数量，形成"铜钹二"的配置[③]。而在《旧唐书》的记载中则延续"铜钹一"的配置，并伴有"编钟今亡"的记录[④]。除了以上细节之处的出入，乐队的整体格局并未有所改变。

舞蹈作为西凉伎中另一重要的表现形式。在《通典》卷 146 对乐舞的种类、舞伎人数、服饰等进行了详细的记述："工人平巾帻，绯褶。白舞一人，方舞四人。白舞今阙。方舞四人，假髻，玉支钗，紫丝布褶，白大口裤，五采接袖，乌皮靴。"[⑤]

这段文字说明，西凉乐舞有白舞、方舞两种。前者为独舞，后者为四人舞的形式。结合服饰的描述可推测方舞是一种糅合中原、西域（龟兹）之风的舞蹈形式[⑥]。另结合《唐六典》中"歌二人"的记录可知，西凉伎是集歌、乐、舞一体的综合艺术形式。这与《隋书》所载西凉乐有歌曲、舞曲、解曲三种成分不谋而合。此外，在雅、俗、胡三乐并存的乐队格局中，胡、俗乐器之间的比例各占 58%，32%，所涉及的横笛、五弦、箜篌、琵琶、笙、箫、各类

[①] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷 15，北京中华书局，1973，第 378 页。
[②] 参见上注。
[③] 在《唐六典》卷 14、《通典》卷 146、《新唐书》卷 21 的记载中，西凉伎的乐队配置基本一致："编钟、编磬各一架，歌二人，弹筝、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、长笛、短笛、大觱篥、小觱篥、箫、腰鼓、齐鼓、担鼓各一，铜钹二，贝一，白舞一人，方舞四人。"（《唐六典》，第 405 页）
[④] 《旧唐书·音乐志》卷 29："乐用钟一架、磬一架……铜钹一，贝一。编钟今亡。"
[⑤] [唐]杜佑：《通典》卷 146"乐六"，北京中华书局，1984，第 764 页。
[⑥] 关于方舞，《中国古代舞蹈史》云："西凉乐中的方舞，脚下步伐动作是西域型的，但总体基调仍带着浓厚的中原色彩。"

胡乐鼓等都是隋唐宫廷燕乐中常用的乐器品种，体现了胡俗交融的主流趋势。由此，无论从音乐体裁，还是乐器、乐舞来看，西凉伎的形成在胡俗乐交融的脉络中具有重要意义。

通过对隋唐时期十部伎的考察，雅、俗、胡三乐的并立，以及胡、俗乐的融合迹象已清晰可见。我国俗乐和西域音乐进入宫廷后，音乐的性格发生了变化。前者在胡乐的冲击以及雅乐的影响下，形成的俗乐二伎以及胡俗融合之伎，在音乐格局上呈现雅、俗、胡三乐并立之势。后者则在宫廷燕乐的背景下与我国俗乐展开交融，构建了以胡俗为核心的诸部乐舞，成为十部伎中影响最大的一股势力，在我国宫廷音乐中扮演着重要的角色。

随着汉魏时期印度、波斯、中亚、西域等系乐器、乐舞的东渐，南北朝以来上述西域诸部乐、东夷系的高丽乐、百济乐、新罗乐、南蛮系的骠国乐、扶南乐、林邑乐以及北狄系各乐的东流，这些往来于丝绸之路上的外来音乐文化在输入中原之后，开始与我国固有音乐展开交融。至隋唐时期形成的宫廷燕乐无疑是对此的高度积淀，充分显现了我国对外来音乐文化的并容遍覆以及对自我文化的高度自信。

第三节　唐代坐、立部伎中的乐器、乐舞组合

初唐，十部伎的定型不仅标志着雅、胡、俗三乐的全面融合，也透射出我国对于外来音乐文化所持开放的接纳态度以及高度的文化自信。这些形态各异的乐器、乐舞组合构成了当时宫廷音乐的主体。然而到了盛唐时期，二部伎的建立、教坊、梨园的设置，以及法曲的兴盛，使盛极一时的十部伎逐渐黯然失色。不仅如此，三乐鼎立的音乐格局也开始走向瓦解。

以下，笔者仍以乐器、乐舞为轴，对二部伎中的音乐成分进行解构，继而对胡、俗乐的融合展开进一步论述。

一、坐部伎

作为唐代宫廷音乐一种新的音乐制度，二部伎的产生在《通典》卷146载道：“燕乐，武德初未暇改作，每宴享，因隋旧制，奏九部乐。至贞观十六年十一月宴百寮，奏十部。先是伐高昌，收其乐付太常，至是增为十部伎。其后分为坐、立二部。”[①]从文献记载可知，唐贞观十六年（642）收复高昌乐后，十部乐得以定型，并在此后分成坐、立二部。由此，两者的承续性显而易见。然而，从乐部名称上看，十部伎中除清商、燕乐俗乐二伎以外，其余八部皆以西域胡地命名。二部伎的命名则以演出形式展开，即《新唐书·礼乐志》云：“堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。”[②]不再直接以胡命名的乐部已透露出我国对于胡乐接受方式的转变。那么，二部伎的具体音乐内容和乐队编制又是如何变迁的呢？带此疑问，笔者将分别对坐、立二部进行考释与分析。

[①] [唐]杜佑：《通典》卷146，北京中华书局，1984，第762页。
[②] [宋]欧阳修：《新唐书·礼乐志》卷22，北京中华书局，1975，第475页。

关于坐部伎的演出曲目，据《旧唐书•音乐志》卷29载："坐部伎有《宴乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《破阵乐》，凡六部。"[①]从曲名上看，六首均为歌颂帝王之曲。

具体乐器使用情况，在《通典》卷146"坐立部伎"条载道："自《长寿乐》以下，皆用龟兹乐，舞人皆着靴。唯《龙池乐》备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。"[②]由此可见，六部坐部伎中，除宴乐之外，其余五部皆用龟兹乐。另外，龙池乐具有雅乐仪式化的性格，但不采用钟磬。根据前文对于"龟兹乐"的考述，可见其胡、俗交融的乐队格局。那么，被列为坐部伎之首的《宴乐》，其乐用情况又是如何呢？《通典》卷146又云：

> 贞观中，景云见，河水清。协律郎张文收采古朱雁天马之义，制《景云河清歌》，名曰《宴乐》，奏之管弦，为诸乐之首......乐用玉磬一架，大方响一架，搊筝一，筑一，卧箜篌一，大箜篌一，小箜篌一，大琵琶一，小琵琶一，大五弦琵琶一，小五弦琵琶一，吹叶一，大笙一，小笙一，大筚篥一，小筚篥一，大箫一，小箫一，正铜钹一，和铜钹一，长笛一，尺八一，短笛一，揩鼓一，连鼓一，鼗鼓二，浮鼓二，歌二。此乐唯景云舞近存，馀并亡。[③]

关于上述二十八件乐器组成的乐队，岸边成雄已在《唐代音乐史的研究》中对乐器的构成进行了详细的分析。他指出："乐队中胡乐器有十六种、雅乐器有两种、俗乐器有九种。"[④]显然，是雅、俗、胡三乐并存的乐队格局依然存续着。

除了文献记载之外，唐贞观五年（631年）李寿墓中一幅坐部伎乐图是研究初唐乐舞的重要图像资料[⑤]。根据《唐李寿墓发掘简报》[⑥]所示，在该墓石椁内侧北壁所刻十二位女性乐伎的奏乐画面为坐部伎演奏场景。画面中（图3-3-1）[⑦]，乐伎分列三排，每排四人，均头梳低螺髻，着窄袖长裙，跽坐演奏：竖箜篌、直项琵琶、曲项琵琶、筝；笙、横笛、排箫、筚篥；铜钹、答腊鼓、腰鼓、贝。

[①] [后晋]刘昫等：《旧唐书・音乐志》卷29，北京中华书局，1975，第1062页。
[②] [唐]杜佑：《通典》卷146，北京中华书局，1984，第762页。
[③] 同上注。
[④] 引自[日]岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局，1973，第651页。
[⑤] 根据《唐李寿墓发掘简报》所示，在1973年陕西三原县发掘的唐淮安郡王李寿墓中，石椁内刻有三幅乐舞图。分别为舞伎图、坐部伎图、立部伎图。
[⑥] 参见陕西省博物馆等：《唐李寿墓发掘简报》，载《文物》，1974年第9期。
[⑦] 图片来源于孙机：《唐李寿石椁线刻<仕女图>、<乐舞图>散记》，载《中国圣火—中国古文物与东西文化交流的若干问题》，沈阳：辽宁教育出版社，1996，第119页。

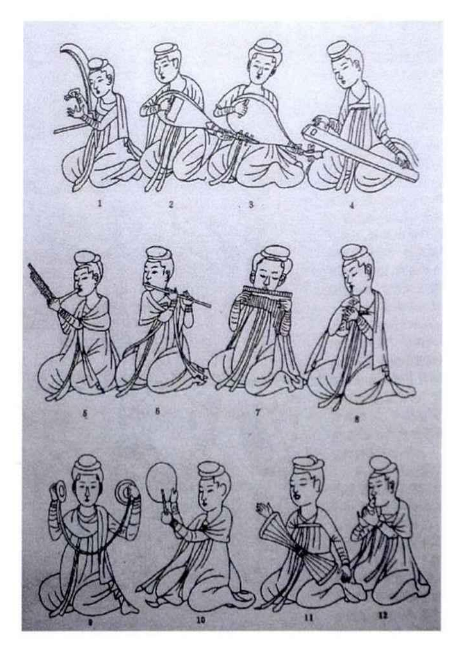


图 3-3-1 唐贞观五年 李寿墓 坐部伎乐图

由鉴于坐部伎受龟兹乐的影响颇为深刻。因此，笔者将图像中的乐队与文献中的“龟兹乐”进行比对，从中可见，石刻图中的这组乐队除了筝以外，其余乐器皆属于龟兹乐的编制。并且，乐器的排列顺序也与文献所述十分接近。尽管，乐队规模上缩减了鼓类乐器的数量，未使用都昙鼓、羯鼓、鸡娄鼓。但其整体上仍是以龟兹乐为基础的乐队。在乐器配置上，吹奏乐器五件，弹拨乐器四件，打击三件。三类乐器的比例较为均衡。乐队中，胡乐器有九件（竖箜篌、直项、曲项琵琶、横笛、筚篥、铜钹、答腊鼓、腰鼓、贝），俗乐器仅三件（筝、笙、排箫）。另从胡、俗乐器 3：1 的比例可见，胡、俗乐在交融过程中胡乐所占据的主导地位。

综观坐部伎的乐队构成，主要有龟兹乐、燕乐两种音乐成分。除了在《燕乐》中“乐用玉磬一架”，在《龙池乐》中“备用雅乐”以外，坐部伎中的雅乐成分寥寥无几，胡、俗乐融合的燕乐特征鲜明。

唐朝作为乐舞发展的黄金时代。舞蹈在其中扮演着极其重要的角色。歌颂皇帝文德武功的坐部伎自然也不例外。由于每部乐舞表现内容的不一。因此，演出形式和规模也不尽相同。对此，《旧唐书•音乐志》卷 29 记载如下：

> 《宴乐》，张文收所造也。工人绯绫袍，丝布袴。舞二十人，分为四部：《景云乐》，舞八人，花锦袍，五色绫袴，云冠乌皮靴；《庆善乐》，舞四人，紫绫袍，大袖，丝布袴，假髻。《破阵乐》，舞四人，绯绫袍，锦衿褾，绯绫裤。《承天乐》，舞四人，紫袍，进德冠，并铜带。
>
> 《长寿乐》，武太后长寿年所造也。舞十有二人。画衣冠。《天授乐》，武太后天授年所造也。舞四人。画衣五采，凤冠。《鸟歌万岁乐》，武太后所造也。武太后时，宫中养鸟能人言，又常称万岁，为乐以象之。舞三人。绯大袖，并画鸲鹆，冠作鸟像……

《龙池乐》，玄宗所作也......为此乐以歌其祥也。舞十有二人，人冠饰以芙蓉。《破阵乐》，玄宗所造也。生于立部伎《破阵乐》。舞四人，金甲胄。[①]

除此之外，在《通典》卷 146“坐立部伎”、《唐会要》卷 33“燕乐”等条目中亦对各曲目的舞伎人数及服饰做了详细的记载。从中可知，坐部伎的舞者人数在三至十二人之间，主要用于室内演奏，规模较小。另从画衣五采、五色绫袴、花锦袍、凤冠、冠饰芙蓉的描述中可知其形式华丽，服饰、舞姿颇为讲究。这些舞蹈在与乐队的组合中形成了各种风格的乐舞，是胡俗乐进一步融合的重要见证。

二、立部伎

在唐代的音乐等级制度下，与堂上坐部相对，堂下立部的演出曲目、乐队编制、舞蹈形式等亦有明确的规定。

关于立部伎的演出曲目，据《旧唐书•音乐志》卷 29 记载：“今立部伎有《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》，凡八部。”[②]演出内容上，八部立部伎仍以歌颂皇帝功绩为主。

具体乐器的使用情况，《通典》卷 146“坐立部伎”条记载如下：“自《安乐》以后，皆雷大鼓，杂以龟兹乐，声振百里，并立奏之。其《大定乐》加金钲，唯《庆善乐》独用西凉乐，最为闲雅。”[③]

这段文字表明，立部伎的乐队也是建立在龟兹乐的基础上，并加入了我国的俗乐器——大鼓。这种“堂下立部鼓笛鸣”的形态显然与“堂上坐部笙歌清”形成了鲜明的对比。演奏时，气势磅礴，“声振百里，动荡山谷。”[④]

而《大定乐》中金钲的加入则进一步丰富了原本的乐队格局。根据刘洋在《唐代宫廷乐器组合研究》中对于这件乐器的考证，可知它出自“八音”中的金类，属于我国的俗乐器[⑤]。由于在“军行鸣之”，具有军乐的性格和属性，故风格雄壮。

从史料中《庆善乐》用西凉乐的记载，可知其与十部伎中西凉乐的关联。关于西凉乐的乐队编制，据前文考述，可知这支以管弦乐为主的乐队，雅、俗、胡三种乐器皆备，较于其余乐部，风格清丽、闲雅。

结合《旧唐书・音乐志》中两则关于破阵、庆善、上元三部乐舞的记载：

旧《破阵》、《上元》、《庆善》三舞，皆易其衣冠，合之钟磬，以飨郊庙。自武太后革命，此礼遂废。

[①] [后晋]刘昫等：《旧唐书・音乐志》卷 29，北京中华书局，1975，第 1062 页。
[②] 参见上注，第 1060 页。
[③] [唐]杜佑：《通典》卷 146，北京中华书局，1984，第 762 页。
[④] 参见上注。
[⑤] 引自刘洋：《唐代宫廷乐器组合研究》，中国艺术研究院博士论文，2008，第 62 页。

又令宫女数百人，自帷出，击雷鼓，为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》。虽太常积习皆不如其妙也。[①]

以上记载了八部伎中破阵、上元、庆善三部的乐用情况。在具有龟兹乐特征的乐队中，钟、磬之类雅乐器的使用，我国俗乐器大鼓的加入，突出了打击乐的作用。然而，具有雅乐属性的三部乐，却在之后被废除。

综观立部伎的乐队构成，龟兹乐、西凉乐两种音乐成分鲜明。其中，打击乐器的地位尤为显著。除龟兹乐本身具备的六件西域乐鼓外，还新增了大鼓和金钲两件俗乐器。铿锵有力的音乐风格显然与清丽雅致的坐部伎截然相反。据白居易在《立部伎》云："太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。"[②]可见两者在等级制度、乐队编制以及音乐风格上的强烈反差。此外，钟、磬之类雅乐器的递减也预示了音乐格局的变迁。

与坐部伎乐图相对，根据《唐李寿墓发掘简报》所示李寿墓石椁内侧东壁还有一幅立部伎乐图（图 3-3-2）。画面中十二位女性乐伎的服饰与形象与坐部大致相同。亦分列三排，站立演奏。所奏乐器如下：笙、排箫、竖笛、铜钹；横笛、筚篥、琴、筝；曲项琵琶（二）、直项琵琶、竖箜篌。

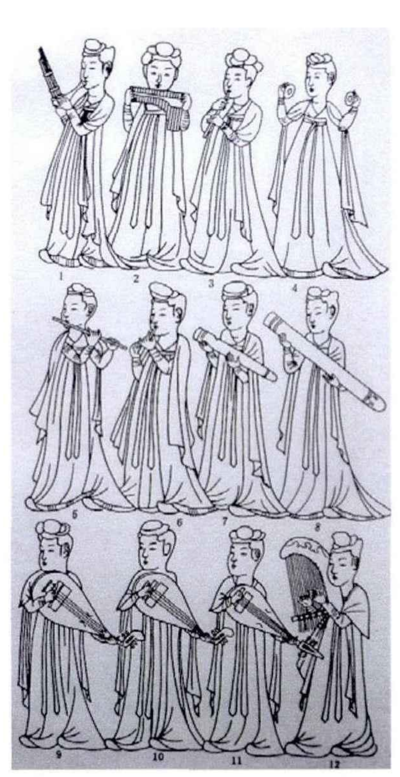


图 3-3-2 唐贞观五年 李寿墓 立部伎乐图

在这组乐队中，胡乐器（铜钹、横笛、筚篥、曲项琵琶、直项琵琶、竖箜篌）、俗乐器（笙、排箫、竖笛、琴、筝）数量接近，平分秋色。乐队编制以管弦乐为主，节奏乐器仅铜钹一件，显然与龟兹乐不符。其乐器配置与西凉乐也存有较大差异。加之乐队中未使用钟、

[①] [后晋]刘昫等：《旧唐书·音乐志》卷 29，北京中华书局，1975，第 1062 页。
[②] [清]彭定求等：《全唐诗》卷 426，北京中华书局，1999，第 4703 页。

磬之类的乐器，因此，也并非为雅乐、清乐之类。综上，无论从乐队规模，还是乐器配置来看，这幅石刻壁画都与立部伎相距甚远。它反映的是初唐时期乐舞在贵族阶层的表现形式，也是当时胡、俗乐融合的侧影。

与风格典雅的坐部伎相比，立部伎的舞蹈形式、规模、风格等都发生了巨变。对此，在《旧唐书•音乐志》卷29中，对立部伎的八部乐舞进行了详细的记载：

《安乐》者，后周武帝平齐所作也。行列方正，象城郭，周世谓之城舞。舞者八十人。刻木为面，狗喙兽耳，以金饰之，垂线为发，画猰皮帽。舞蹈姿制，犹作羌胡状。《太平乐》，亦谓之五方师子舞。师子鸷兽，出于西南夷天竺、师子等国。缀毛为之，人居其中，像其俯仰驯狎之容。二人持绳秉拂，为习弄之状。五师子各立其方色。百四十人歌《太平乐》，舞以足，持绳者服饰作昆仑象。《破阵乐》，太宗所造也。太宗为秦王之时，征伐四方，人间歌谣《秦王破阵乐》之曲。及即位，使吕才协音律，李百药、虞世南、褚亮、魏徵等制歌辞。百二十人披甲持戟，甲以银饰之。发扬蹈厉，声韵慷慨。享宴奏之，天子避位，坐宴者皆兴。《庆善乐》，太宗所造也。太宗生于武功之庆善宫，既贵，宴宫中，赋诗，被以管弦。舞者六十四人。衣紫大袖裙襦，漆髻皮履。舞蹈安徐，以象文德洽而天下安乐也。《大定乐》，出自《破阵乐》。舞者百四十人。被五彩文甲，持槊。歌和云，“八纮同轨乐”，以象平辽东而边隅大定也。《上元乐》，高宗所造。舞者百八十人。画云衣，备五色，以象元气，故曰“上元”。《圣寿乐》，高宗武后所作也。舞者百四十人。金铜冠，五色画衣。舞之行列必成字，十六变而毕。有“圣超千古，道泰百王，皇帝万年，宝祚弥昌”字。《光圣乐》，玄宗所造也。舞者八十人。乌冠，五彩画衣，兼以《上元》、《圣寿》之容，以歌王迹所兴。[1]

从以上舞者、服饰、舞姿以及乐舞内容的记载中可知，立部伎的舞者少则六十四人，多至一百八十人。舞蹈阵容相当庞大，通常在“殿庭宴用立奏”[2]，气势磅礴，舞姿威武。

另外，从各曲目的舞蹈形式及乐队编制的组合来看，立部伎乐舞中胡、俗乐融合的迹象明显。羌胡风格的《安乐》和源于西域的《五方狮子舞》胡舞特征鲜明。在与具有龟兹乐特征的乐队组合中，形成了胡、俗乐交融的乐舞形式。在歌颂帝王功德的五部乐中，《破阵乐》、《庆善乐》用于宴飨场合。前者的伴奏乐队以龟兹乐为主，后者则是以管弦为主的西凉乐编制。另外，我国俗乐器大鼓的加入以及“合钟磬”的记载，形成了雅、胡、俗三乐融于燕乐的格局。《大定乐》、《圣寿乐》二部均属大型乐舞，舞者多达一百四十人。前者的伴奏乐队在龟兹乐、大鼓的基础上，加入了金钲。浓厚的军乐风格使其与身穿五彩文甲、持矛的舞蹈表演相呼应。后者则属于唐代字舞类舞蹈，在与乐队的组合中，胡、俗得以进一步融合。《光圣乐》也是此类胡、俗乐交融的乐舞形态。唯一一部颂天象之意的《上元乐》，则为雅、俗、胡三乐并存的大型乐舞。

---

[1] [后晋]刘昫等：《旧唐书・音乐志》卷29，北京中华书局，1975，第1060页。
[2] [宋]欧阳修：《新唐书・礼乐志》卷22，北京中华书局，1975，第475页。

通过本节对于坐、立部伎中乐器、乐舞组合形态的考析，胡、俗乐交融的现象已清晰呈现。现列述如下：乐队编制方面，西域之伎中的龟兹乐对二部伎影响深刻。除坐部伎中张文收所作的燕乐、立部伎中的《庆善乐》以外，其余十二部皆用龟兹乐。另外两部则分别使用了融合胡、俗特征的燕乐以及胡、俗交融之伎的西凉乐。由此，从用乐情况中可见胡、俗乐融合的现象。

乐舞组合方面，十四部乐舞中既有武舞类的《破阵乐》、《大定乐》、文舞类的《庆善乐》、字舞类的《圣寿乐》等中原乐舞，也有羌胡状舞风的《安乐》、源自西域五方狮子舞的《太平乐》胡乐舞。这些形态各异的舞蹈与胡俗乐交融的乐队进行组合，产生了新的乐舞形式。并且，在宫廷燕乐的背景下，以“合胡部者为宴乐”的姿态成为唐代乐舞的中流砥柱。从中也反映出乐舞中胡俗乐融合的现象。

乐器配置方面，立部伎中加入的大鼓和金钲、坐部伎图中增绘的筝均为我国俗乐器。由此可见，俗乐在当时的地位与日俱增，为胡、俗乐的进一步融合提供了契机。除此之外，关于乐器的记载还有《龙池乐》“备用雅乐，而无钟磬”、破阵、上元、庆善三舞“合之钟磬”，以及《宴乐》“乐用玉磬一架”。根据以上雅乐器的描述，十四部乐舞中有五部具有雅乐特质。从整体比例及乐器数量来看，二部伎仍以胡、俗二乐为主体，雅乐器与胡、俗两类乐器相距悬殊。胡、俗乐器融合的趋势明显。

那么，这一时期的雅乐地位究竟如何呢？白居易在《立部伎》云：“立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任，始就乐悬操雅音。雅音替坏一至此，长令尔辈调宫徵。”[①]明确指明了坐立部伎的等级制度，以及雅乐的演奏技能、水平在唐代宫廷音乐中地位低微。对此，《新唐书·礼乐志》卷22也载道：“又分乐为二部：堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者乃习雅乐。”[②]

有鉴于此，雅乐在发展态势上与日渐兴盛的胡、俗乐形成了鲜明的对比。胡、俗二乐的趁势而起，对雅乐的势力产生冲击。随着雅、俗、胡三种音乐的此消彼长，三乐鼎立的音乐格局逐渐瓦解，取而代之的是胡、俗乐的深度融合。

第四节　玄宗朝时期的教坊与梨园

自隋唐十部伎形成以来，我国宫廷音乐便在不断的进行改制与扩充。二部伎的确立，推进了唐代音乐步入全盛时期的进程。随着音乐制度的不断成熟与完善，雅、俗、胡三乐鼎立的格局也在悄然发生变化。玄宗朝时期，内教坊、梨园两大机构的设立，标示了俗乐力量的崛起。由其演奏的散乐、俳优杂技、胡部新声、“新俗乐”法曲等各类胡俗兼容的乐舞成为这一时期宫廷宴乐的主体。与此同时，强势的胡乐文化依旧占据宫廷，并在开元二十四年升

[①] [清]彭定求等：《全唐诗》卷426，北京中华书局，1999，第4703页。
[②] [宋]欧阳修：《新唐书·礼乐志》卷22，北京中华书局，1975，第475页。

于堂上。在此背景下，胡乐和俗乐积聚成两股势不可挡的力量，对国家性的十部乐以及太常寺掌辖的雅乐形成了巨大的冲击。至此，唐代音乐开始步入了以胡俗为核心的崭新阶段，并终在天宝十三年实现了真正的融合。以下，笔者将分别从教坊、梨园入手，对相关演出内容的乐器、乐舞展开分析，揭示胡俗乐交融的轨迹。

一、教坊：散乐与新声

如前所述，胡俗乐的发展最为兴盛，达到了前所未有的巅峰状态。在此前提下，开元二年内教坊和左右教坊的设置，为胡俗乐的进一步融合提供了契机。作为唐代新设立的宫廷俗乐机构，教坊的演出内容，据《新唐书•礼乐志》卷22载："置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎，有谐谑而赐金帛朱紫者。"[①]由此可见，唐代教坊主要演出散乐、俳优杂技、胡部新声等形式不一的俗乐。以下，就这些体裁中所涉及的乐队、乐舞及音乐形态稍试分析，继而揭示胡俗乐的融合进程。

关于散乐，在《通典》卷146"散乐"条载：

> 歌舞戏，有大面、拨头、踏摇娘、窟磊子等戏。玄宗以其非正声，置教坊于禁中以处之。婆罗门乐，用漆筚篥二，齐鼓一，散乐，用横笛一，拍板一，腰鼓三。其馀杂戏，变态多端，皆不足称也。[②]

由文献记载可知，婆罗门乐和散乐的乐队均由胡乐器构成，仅吹奏、打击两类。规模上属于小型胡乐队。并与出自西域的大面[③]，拨头[④]等百戏成分进行组合，形成了具有强烈俗乐性格的胡乐歌舞样式。这种胡俗兼容的形态一直延续到了晚唐《乐府杂录》"鼓架部"的记载中。

关于俳优，据《乐府杂录》"俳优"条载：

> 开元中，黄幡绰、张野狐弄参军......乐即有单龟头鼓及筝、蛇皮琵琶……凤头箜篌、卧箜篌，其工颇奇巧。三头鼓、铁拍板、葫芦笙；舞有骨鹿舞、胡旋舞，俱于小圆毬子上舞，纵横腾踏，两足终不离于毬子上，其妙如此也。[⑤]

这则史料表明，俳优的乐队由八件乐器构成。对此，刘洋在《唐代宫廷乐器组合研究》一文中认为"就参军戏乐队的整体编制而言，其与骠国乐乐队的乐器构成及风格特点极为相似。"[⑥]笔者对此持认同的观点，并将上述八件乐器与骠国乐器进行比对后发现除单龟头鼓、筝、铁拍板三件乐器以外，其余均为印度系或骠国系的外来乐器[⑦]。由此，这支以弹拨类乐器为主，胡俗交融的乐队在与中亚系胡旋舞的组合中产生了参军戏这一形式。另从印度、骠

[①] 同上注。
[②] [唐]杜佑：《通典》卷146"散乐"条，北京中华书局，1984，第764页。
[③] 据慧琳：《一切经音义》卷41载："......此戏本出龟兹国，至今犹有此曲。此国浑脱、大面、拨头之类也。"
[④] 据《旧唐书・音乐志》载："拨头出西域。胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之也。"
[⑤] 引自[宋]李昉：《太平御览》，北京中华书局，2008，第2572页。
[⑥] 引自刘洋：《唐代宫廷乐器组合研究》，中国艺术研究院博士论文，2008，第215页。
[⑦] 笔者参照林谦三在《中唐时代骠国贡进的乐器及其音律》中对骠国乐器的分类系统，得出以上结论。

国、中亚各系外来乐器、乐舞的分布中，可见多元文化糅合的胡俗交融的趋势。它与唐代的歌舞百戏共同构成了宫廷俗乐的重要组成部分。

关于上述史料中的“新声”，据《通典》卷146载：“又有新声河西至者号胡音声，与龟兹乐、散乐俱为时重，诸乐咸为之少寝。”[①]是指出自河西走廊一带的音乐。这一具有俗乐的性格胡乐在进入中原地区之后蓬勃发展，逐渐形成一股强大的文化势力。在盛唐时期成为“胡部新声”，代表宫廷音乐的主流。对此，元稹在《立部伎》中亦有“胡部新声锦坐”[②]描述。作为天宝年间“道调法曲与胡部新声合作”[③]中的核心成分，为胡俗乐的深度融合做了准备。

至此，随着教坊制度的不断完善与成熟，胡、俗二乐的地位与日俱增，两者交融后形成的歌舞样式无疑成为盛唐时期宫廷音乐的中流砥柱，并与太常寺的仪式乐分庭抗衡，呈鲜明的鼎峙之势。

二、梨园：法曲的兴盛

开元年间，另一音乐机构——梨园的建立，推动了俗乐新一轮的发展高潮。它与教坊共同成为当时宫廷俗乐的核心。由于该机构主要演奏和教习法曲这一新俗乐体裁。因此，成为了胡俗乐融合的重要见证。

关于法曲，据赵维平在《中国与东亚音乐的历史研究》中所述：“它是由我国汉以来传统的清乐与大量胡乐融合而成的新俗乐。由玄宗命名的’法曲’在盛唐间极度受宠，实际上也是中唐以来胡俗乐融合的新俗乐体裁。”[④]这一音乐体裁本身就具有胡俗兼容的特征。

那么，其具体乐队构成究竟如何呢？据《新唐书•礼乐志》卷22载：

初，隋有法曲。其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。[⑤]

最初隋时的法曲乐队由六件乐器组成。乐器成分方面，胡乐器（钹、琵琶）、俗乐器（铙、幢箫）、雅乐器（钟、磬）各两件，平均分布于乐队中。乐队编制方面，钟磬类乐器四件，吹奏（幢箫）、弹拨（琵琶）各一件。从乐器的组合中可见雅、俗、胡三种音乐成分的融合。

进入唐代以后，在《乐书》卷188“法曲部”条载：

法曲兴自于唐，其声始出清商部，比正律差四，郑卫之间。有铙、钹、钟、磬之音。[⑥]

法曲的乐队由四件钟磬类乐器构成，旋律性的胡乐器并未出现，乐队配置上显露出法曲清雅的风格特征，透露出逐渐汉化的迹象。

盛唐时期，随着法曲的兴盛，这些由梨园演奏的曲目被收录于《唐会要》、《乐府诗集》等史书中。如《唐会要》卷33“诸乐”条载：

[①] [唐]杜佑：《通典》卷146“乐六”，北京中华书局，1984，第764页。
[②] [清]彭定求等：《全唐诗》卷419，北京中华书局，1999，第1025页。
[③] [宋]欧阳修：《新唐书・礼乐志》卷22，北京中华书局，1975，第476-477页。
[④] 引自赵维平：《中国与东亚音乐的历史研究》，上海音乐学院出版社，2012，第71页。
[⑤] [宋]欧阳修：《新唐书・礼乐志》卷22，北京中华书局，1975，第476页。
[⑥] 转引丘琼荪：《燕乐探微》，上海古籍出版社，1981，第45页。

太常梨园、别教院，教法曲乐章等：王昭君乐一章，思归乐一章、倾杯乐一章，破阵乐一章、圣明乐一章、五更转乐一章，玉树后庭花乐一章、泛龙舟乐一章、万岁长生乐一章、饮酒乐一章、斗百草乐一章、云韶乐一章，十二章。[①]

从目前可见的唐代二十五首法曲来看，左汉林、赵维平、丘琼荪等学者通过对法曲曲名的考释，厘清了其中的清乐、雅乐、胡乐、俗乐、道曲等各种音乐成分。可见，从清乐中分流、所制多道调，拥有俗乐性格的法曲是盛唐时期宫廷俗乐的代表。其多乐融合的特征中透露了胡俗交融的迹象。

另外，开元年间还有一部代表法曲之精华的《霓裳羽衣舞》。相关的乐器配置散见于唐代的诗歌中。在白居易的《霓裳羽衣舞歌》、《卧听法曲霓裳》两首诗作中便对此法曲演奏场景进行了细致的描写，涉及乐曲结构、乐队构成，以及舞蹈形态等。相关乐器记载如下：

娉婷似不胜罗绮，顾听乐悬行复止。磬箫筝笛递相搀，击恹弹吹声逦迤……玲珑箜篌谢好筝，陈宠觱栗沈平笙。清弦脆管纤纤手，教得霓裳一曲成。[②]

金磬玉笙调已久。[③]

根据以上两首唐诗的描述，法曲所用乐器包括：磬、箫、筝、笛、箜篌、筚篥、笙。其中，除了雅乐器磬以外，俗乐器（箫、筝、笙）、胡乐器（横笛、箜篌、筚篥）各三件。吹奏、弹拨类乐器的骤增，改变原有的乐队编制。在雅、俗、胡三乐并立的格局中，胡、俗二乐旗鼓相当。对此，白居易在《法曲-美列圣，正华声也》云："法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声……一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。"[④]也清晰地指出了法曲中胡俗的对峙及融合。由此可见，初唐前胡乐占据主要地位，之后逐渐衰弱。随着俗乐的兴起。两者此消彼长的过程，可以说是胡乐的俗化过程，即新俗乐的产生。

然而，这种胡俗分庭抗衡的格局到了晚唐时期发生了剧变。据《新唐书•礼乐志》卷二十二载："文宗好雅乐……改法曲为仙韶曲。"[⑤]文宗朝时将法曲更名为云韶曲。

另据《旧唐书》卷168载："文宗每听乐，鄙郑、卫声，诏奉常习开元中《霓裳羽衣舞》，以《云韶乐》和之。"[⑥]盛唐的《霓裳羽衣舞》在当时与《云韶乐》共同演出，可见两者之间的密切关联。

关于云韶乐的乐器配置，《乐府杂录》"云韶乐"条记载如下：

用玉磬四架。乐即有琴、瑟、筑、箫、篪、籥、跋膝、笙、竽、登歌、拍板。乐分堂上、堂下。登歌四人，在堂下坐。舞童五人，衣绣衣，各执金莲花引舞者。金莲如仙家行道者也。舞在阶下，设锦筵。宫中有云韶院。[⑦]

---

① [宋]王溥：《唐会要》卷33"诸乐"条，北京中华书局，1955， 第614页。
② [清]彭定求等：《全唐诗》卷444，北京中华书局，1999，第1110页。
③ 参见上注，卷449（8）。
④ 参见上注，卷426（2）。
⑤ [宋]欧阳修：《新唐书・礼乐志》卷22，北京中华书局，1975，第478页。
⑥ [后晋]刘昫等：《旧唐书・音乐志》卷186"冯定传"，北京中华书局，1975，第4391页。
⑦ 转引丘琼荪：《燕乐探微》，上海古籍出版社，1981，第477页。

这段文字表明，晚唐时期的法曲乐队由十件乐器构成。其中，有八件是周代以前的中原旧器。按八音分类如下：丝类三件（琴、瑟、筑）、竹类三件（箫、篇、篪）、匏类（笙、竽）。另有两件俗乐器（跋膝[①]、拍板）。乐队配置方面，八件丝竹类乐器显得尤为突出。相较于丰富的旋律性乐器，节奏乐器仅一件。另外，对于法曲中歌舞伎的人数、演出形式等也都有明确的规定。至此，雅、俗、胡三乐并立的音乐格局已然消解。音乐体系从多元趋向单一，乐队性质、音乐性格都发生了巨大的变迁。由此宣告了大唐国际盛势文化的终结。

三、道调法曲与胡部新声合作

盛唐时期，随着坐、立部伎形式的确立，教坊胡部新声、梨园法曲的盛行，俗乐成为一股突起的新兴势力，加速了宫廷乐舞的发展，迎来空前繁盛的局面。通过对其中乐器、乐舞的剖析可见，胡、俗二乐依然是宫廷宴乐的中流砥柱。由于玄宗对于胡乐的偏爱，乐器、乐舞艺术发展蓬勃，加之边地节度使频繁向中原进献西域大曲，使胡乐在宫廷乐舞的影响持续发酵，到了开元、天宝年间到达顶峰。据《新唐书•礼乐志》卷 22 载：

开元二十四年，升胡部于堂上。天宝乐曲皆以边地名。若凉州、甘州、伊州之类。[②]

这段史料表明，开元二十四年是胡乐发展至关重要的一年。首先是将胡部升于堂上进行公开化演奏。对此，王昌龄在《殿前曲二首》也云：“胡部笙歌西殿头，梨园弟子和凉州。”[③]根据诗意，胡部奏于宫殿之上，且有梨园弟子参与。胡乐在宫廷中的重要地位可见一斑。

其次是以胡地直接命名的唐大曲。据洪迈在《容斋随笔》云：“今乐府所传大曲，皆出于唐，而以州名者五：伊、凉、熙、石、渭也。”[④]这类胡乐成分鲜明，流传于盛唐的边地曲在数量上显然不止于三首。相关的部分乐器在《全唐诗》中有所涉及：

金屑檀槽玉腕明，子弦轻捻为多情。只愁拍尽凉州破，画出风雷是拨声。[⑤]

求守管弦声款逐，侧商调里唱伊州。[⑥]

从以上诗句的描述中可知，《凉州》、《伊州》两首唐大曲中胡乐器的使用情况。由此种种，似为法曲与胡乐的合作创造了条件。

天宝十三年，继前文所引《新唐书•礼乐志》卷 22 的这则史料，稍后又颁布了一条重要的诏示人：“后又诏道调法曲与胡部新声合作。”[⑦]它的提出将胡、俗二乐的融合推向了历史的顶峰。通过上文对于“胡部新声”、“道调法曲”两大成分的解构可知，前者是胡俗交融下的“胡部新声”，代表了盛唐宫廷音乐之主流。后者则是具有多乐融合特征的“新俗

[①] 关于跋膝，据《乐书・俗部》载：“跋膝管，形如篴而短，与七星管如篪而长着异矣。唐清部乐用之，然亦七窍，具黄钟一均。”可知为竖吹类乐器，形制与笛接近，稍短。在唐代十部伎中用于清乐伎。
[②] [宋]欧阳修：《新唐书・礼乐志》卷 22，北京中华书局，1975，第 476 页。
[③] [清]彭定求等：《全唐诗》卷 143（17）。
[④] [宋]洪迈：《容斋随笔》卷 14，北京中华书局，2005，第 186 页。
[⑤] 张祜：《王家琵琶》，载《全唐诗》卷 551（116）。
[⑥] 王建：《宫词》，载《全唐诗》卷 302（1）。
[⑦] [宋]欧阳修：《新唐书・礼乐志》卷 22，北京中华书局，1975，第 476-477 页。

乐”，代表了盛唐的宫廷走向俗乐化。两股强大的文化势力在天宝十三年产生交集，胡乐俗化（华化）出现了新势头。

那么，音乐性格分明、乐队属性迥异的两者是如何进行合作的呢？陈旸在《乐书》中曾载有：“唐全盛时，内外教坊近及二千员，梨园三百员，宜春、韶诸院及掖庭之伎，不关其数......然均调尚以宴乐胡部之声，音器尚袭法曲龟兹之陋，非先王制雅颂之音也。”[①]可见胡部之声与法曲、龟兹乐合作时，主要沿用这两者中的乐器配置，不使用雅乐器。由鉴于文献中乐队组合的记载十分有限，仅从乐器角度难以对其进行准确把握。因此，笔者参照了同年公布的另一则史实“改诸乐名”。据《唐会要》卷33“诸乐”条载：

> 天宝十三载七月十日，太乐署供奉曲名及改诸乐名。太蔟宫时号沙陀调。龟兹佛曲改为金华洞真。因度玉改为归圣曲......舍佛儿胡歌改为钦明引。河东婆改为燕山骑。俱伦仆改为宝伦。光色俱腾改为紫云腾。摩酰首罗改为归真。火罗鷂鸽盐改为白蛤盐。罗刹末罗改为合浦明珠。勿姜贱改为无疆寿。苏莫剌耶改为玉京春。阿箇盘陀改为元昭庆。急龟兹佛曲改为急金华洞真。苏莫遮改为万宇清。舞仙鹤乞裟婆改为仙云升。[②]

综观上述十五首乐曲的更名，笔者将更名后属道曲性质的八曲[③]罗列如下：金华洞真、钦明引、宝伦、紫云腾、归真、玉京春、急金华洞真、仙云升。它们在更名前分别属于佛教性质（龟兹佛曲、急龟兹佛曲）、西域性质（摩酰首罗、苏莫剌耶）、唐乐性质（紫云腾等）。除以上三类以外，还有一类为胡乐曲改名唐乐曲。以道调宫的《感皇恩》为例，该曲原为金凤调的《苏莫遮》。在改乐名同时，也将胡乐调（金凤调）改为道调。由此可见，天宝十三年是胡俗乐融合的关键时间节点。太乐署规模化的改诸乐名这一举措推动了胡乐、俗乐、道曲、佛曲的全面交融。由鉴于学界已对五十九首更名乐曲进行过系统的考证，故笔者不在此作深究。

随着“道调法曲”与“胡部新声”的合作，胡乐、法曲已从对立走向了融合，并对唐代音乐格局产生了极大的震动。据沈括《梦溪笔谈》载：“外国之声，前世自别为四夷乐。自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏，自此奏乐全失古法。以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。”[④]由文献记载可知，至此，隋末唐初时形成的雅、俗、胡三乐鼎立局面已然瓦解，初唐至中唐迎来的是雅（雅乐）、俗（清乐）、胡俗融合（宴乐）的新音乐格局。至天宝十三年胡乐走向俗化，旧（古俗）乐（道教法曲）融为新乐，宫廷俗乐出现了崭新的历史格局。

小　结

[①] [宋]陈旸：《乐书》卷188，景印文渊阁影印《四库全书》第211册，台湾商务印书馆，1986，第849页。
[②] [宋]王溥：《唐会要》卷33“诸乐”条，北京中华书局，1955， 第614页。
[③] 笔者参照王小盾在《唐代的道曲和道调》中所列的道教曲调后，得出以下结论。
[④] [北宋]沈括：《梦溪笔谈校正》，上海古典文学出版社，1957，第232页。

在汉唐近千年的发展脉络中，胡、俗二乐作为两条主线始终贯穿其中。以此为线索便可勾勒出汉唐时期音乐发展的基本框架。汉魏时期，张骞西征打通丝绸之路以来，胡乐随之东渐中原。北狄系的少数民族在与中原的往来中，传入了胡笳、胡角等胡乐器。相较之下，西域系的波斯、印度向我国输入的琵琶、箜篌、横笛、腰鼓等胡乐器则更引人注目。这些胡乐器在我国隋唐时期的宫廷音乐中扮演着十分重要的角色。另外，在胡乐影响下形成的鼓吹、百戏等宫廷俗乐亦在时代的变迁中不断演进。由此便是胡乐初入中原时的写照。魏晋南北朝时期，在胡风的席卷下，胡乐器、胡乐舞开始大量涌入中原。沿着丝绸之路辗转到来的还有西域诸国的胡乐。这些以民族交流、政治联姻或是战争掠夺获得的胡部之乐在进入中原后迅速汉化。胡俗交融的西凉伎，雅乐化的龟兹、疏勒、安国、康国伎，胡、汉音乐文化的交融使俗乐的成分变得复杂起来，并在雅、俗、胡三乐鼎立的格局中透露出即将融合的趋势。

隋唐统一王朝的建立，政权和制度的正统也反映在音乐上。宫廷雅乐制度的修订，俗乐制度的建立，明确了三乐鼎立的格局。十部伎的形成使我国宫廷音乐焕然一新，并将中国音乐文化割据呈鲜明的胡俗并立之势。无论是广泛渗透在俗乐中的胡乐器、胡乐舞，还是夹杂在胡乐中的俗乐器，胡俗乐的渗透与交融已一览了然。另外，随着胡乐势力的突起，我国音乐受到了前所有未的冲击。雅乐和俗乐的影响力已远不及当时的胡乐。十部伎中胡、俗乐的分布比例也印证了这一事实。可见我国对于胡乐开放的接纳态度。此外，混用于两部俗乐中的钟、磬类乐器，打破了雅、俗二乐界限分明的格局。尤其到了盛唐，坐立部伎演奏形式的确立更是意味着雅、俗音乐制度上的融合，三乐鼎立的格局正在逐步瓦解。

盛唐时期玄宗对胡乐的推崇，极大地刺激了大唐乐舞的发展，形成了空前繁盛的景象。教坊、梨园的兴盛，标志着我国俗乐制度迎来了新一轮的发展高峰。胡部新声、法曲等在胡俗乐器、乐舞的交融中各放异彩，新俗乐盛极一时。天宝十三年，作为重要的时间分水岭，“改诸乐名”，“道调法曲与胡部新声合作”的提出是胡俗二乐全面融合的重要标志。至此，胡俗之间的交融已突破了传统的单一格局，呈现出多元化的态势，在曲名、曲调、乐器、甚至音乐格局中都得到了实现。在这段宫廷俗乐的发展轨迹中，除了音乐文化上的流变，也折射了我国对于胡乐文化从接受到消融的转变，以及逐渐强大的文化自信。最终，形成了并蓄兼收、绚丽多彩的大唐乐舞，在音乐史中留下浓重的篇章。

第四章 石窟壁画中的乐队、乐舞排列组合

经本文前一章对于历史变迁中乐器、乐舞组合的考述，汉唐时期，胡、俗乐的交融与变迁脉络已逐渐清晰。在此前提下，胡、俗乐器、乐舞又是如何进行排列组合？其具体的表现形式究竟如何？乐队排列组合作为音乐的一种表现形式，反映出乐器特性、音乐形态、体裁内容，甚至审美倾向等诸多内容，是剖释胡俗乐融合过程中的重要环节。尽管，在《仪礼•大射仪》、《周礼•春官》等文献中已有对于西周乐队排列的文字记载。杨荫浏也在《中国古代音乐史稿》中就其乐队排列与阶级地位、音色考量、演奏场合等进行分析与研究。但是，不同时期的乐队究竟如何排列？形态各异的乐器、乐舞组合在排列方式上又有哪些特征和规律？由鉴于史料记载的语焉不详。因此，对于石窟壁画中，乐队、乐舞排列组合的考察无疑成为研究胡、俗乐交融现象的重要视角。

近年来，随着学术界对此课题的广泛关注，相关研究论著、文章层见叠出。在国内学者的研究中，庄壮、高德祥等已就敦煌壁画中的乐队排列做出过研究。从零散式、长带式、组合式、复合式等多种乐队形态中，阐释了北凉至元代的乐队排列特点[①]。然而，美中不足的是未将乐队排列组合全面系统地置于历史进程中进行观照。对此，本文拟在前人研究的基础上，以时间和乐队形态为轴，分别从北凉至西魏、北齐至隋、唐朝三个阶段，对乐队排列、组合进行分期调查，揭示其内在的变迁规律，从历史脉络中阐述胡、俗乐的交融现象。

第一节 北凉至西魏：乐队形式初显端倪

如前所述，汉魏时期西域乐器大规模的东渐，促使了西域与我国音乐文化的交流。鼓吹乐、散乐，西凉伎等体裁的形成无不透露着胡俗乐的交融现象。然而，除了历史文献记载以外，具体乐队形态又是如何呈现的呢？对此，笔者将以丝绸之路上的佛教石窟为切入点展开调查。从我国丝绸之路佛教石窟的历史分期来看，克孜尔石窟作为我国最早开凿的石窟，初建于公元三世纪末。敦煌石窟相对较晚，建于公元四世纪左右。中原石窟群中的云冈石窟，建于公元五世纪，只短暂的持续了一个世纪。以上这些石窟壁画中的音乐图像是考察我国汉魏时期乐队排列、组合时不可或缺的资料来源。通过乐队形态的分析，结合相关历史文献，揭示这一时期胡、俗、佛三种音乐的交融现象。

一、独立形式

关于独立，是指乐伎以独立、间隔的方式出现。这种形式在克孜尔和敦煌的早期壁画中较为常见，约占 70%。根据它的出现方式，主要可归纳为以下两类。

[①] 参见庄壮："敦煌壁画乐队排列剖析"，载《音乐研究》，1998 年第 3 期。

1， 单例乐伎

作为乐伎独立出现的一种形式，在各类题材的壁画中均能找到它的身影，并无规律可言。以伴随舞伎的单例乐伎为例，在公元三世纪克孜尔第 3 窟、公元五世纪的第 83 窟中，均有演奏阮咸的单例乐伎。由于紧邻舞伎出现，因此，形成了器乐与舞蹈的组合。再以围绕佛像的单例乐伎为例，在公元四世纪克孜尔第 77 窟的后室正壁，涅槃佛像的右上方出现三身飞天，从左至右依次为护法金刚、阮咸乐伎、天人（图 4-1-1）。

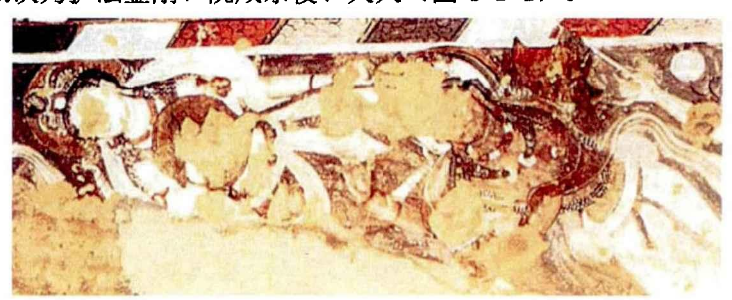
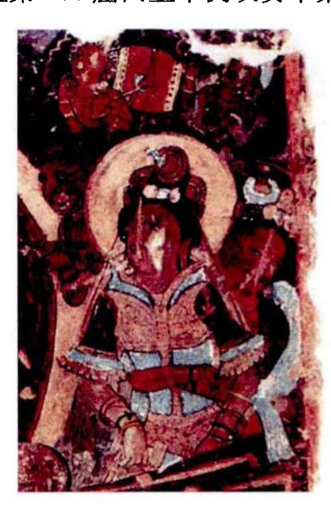


图 4-4-1 公元四世纪 克孜尔第 77 窟 阮咸乐伎

在公元五世纪第 63 窟右壁说法图中，出现的单例演奏竖箜篌的供养乐伎位于佛像一侧。与此相似的还有北魏敦煌第 257 窟龛楣处出现的单例吹奏横笛的化生乐伎，同样紧邻佛像。

此外，公元四世纪克孜尔第 76 窟《佛传故事》壁画中出现的两怪擂鼓形象（图 4-1-2），西魏敦煌第 285 窟西壁单例吹奏筚篥的化生乐伎等（图 4-1-3）都是这种出现形式。



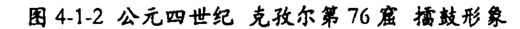


图 4-1-2 公元四世纪 克孜尔第 76 窟 擂鼓形象



图 4-1-3 西魏 敦煌第 285 窟 化生乐伎

值得一提的是，这种单例乐伎主要贯穿在克孜尔石窟中，甚至在其晚期壁画中亦有所显现。如公元 7 世纪的第 8 窟中“播豰因缘图”、“乾闼婆奏箜篌图”、“说法图”中持弓形箜篌、五弦琵琶的乐伎等。但是，由于该石窟的损毁程度较为严重，加之历史动荡等因素。因此，尚存大量乐伎形象无法辨认，故难以对其进行精确的统计与研究。

2， 间隔出现的乐伎

作为独立的另一种形式，是指乐伎间相隔着数量不等的歌伎与舞伎。如北凉敦煌第 272 窟（图 4-1-4）所示，在窟顶的四坡分布有二十三位天宫乐伎。其中，演奏乐器者仅有五人，

其余皆为歌伎与舞伎。每位乐伎之间平均间隔约五、六位歌伎或舞伎，彼此之间缺乏关联性。五位乐伎分别演奏琵琶、横笛、竖笛、腰鼓、法螺。乐器构成方面，胡乐器三件（琵琶、横笛、腰鼓）、佛教法器（法螺）、俗乐器（竖笛）各一件，从而形成胡、俗、佛三乐交融的格局。



图 4-1-4 北凉 敦煌第 272 窟 窟顶四坡 天宫伎乐

再如，公元四世纪克孜尔第 76 窟窟顶四坡的天宫伎乐图。每边皆以佛或弥勒为中心，歌、舞、乐伎分列两侧，每侧六人。如左侧六人局部图所示（图 4-1-5），乐伎仅两人，分别吹奏横笛、拍击腰鼓。其余则为双手合十的歌伎形象，身披璎珞、挥帛起舞的舞伎形象，以及作散花状的天人。除此之外，其余三边中也不乏演奏箜篌、排箫等乐器的乐伎形象，彼此间相隔数量不等的歌伎、舞伎以及天人。鉴于部分壁画已损毁，故较以窥其全貌。



图 4-1-5 公元四世纪 克孜尔第 76 窟 天宫伎乐 局部

除了藻井式构图以外，在横排式的构图中也有这类间隔形式的乐伎排列。如公元四世纪克孜尔第 77 窟（图 4-1-6）。在后室窟顶一排伎乐天人中，出现四位演奏排箫、阮咸、腰鼓、竖箜篌的乐伎。两位“胡跪”天人与数位舞伎间隔其构成了一幅佛国天乐的景象。



图 4-1-6 公元四世纪 克孜尔第 77 窟 伎乐天人 局部

这种间隔形式的乐伎排列是早期壁画中较常出现的一种形式，并随着时代的变迁逐渐发生衍化。北魏时期，敦煌第 435 窟人字坡顶方格内绘有一排飞天乐伎（图 4-1-7），共有十身，从左至右依次：歌唱、竖箜篌、阮咸、横笛、笙、歌唱、法螺、阮咸、横笛、法螺。



图 4-1-7 北魏 敦煌第 435 窟 人字坡顶 飞天伎乐 局部

在此十人乐队中，间隔的歌伎数量已减少至两身，连续三、四身乐伎的排列表明乐器的功能性逐渐增强。乐队中，七件乐器均为胡乐器，具体来源于印度系（横笛、法螺）、波斯系（箜篌）、西域系（阮咸）。其中，佛教法器——法螺的成双配置，使其具有浓郁的佛教色彩，由此形成了胡乐与佛教音乐的组合。此外，第 288 窟人字坡顶的一排乐伎也是相似的排列形式。

西魏时期，随着乐队规模的日趋庞大，在敦煌第 249 窟南壁天宫伎乐中出现了一组十八人的乐队（图 4-1-8）。由于篇幅所限，笔者将其分列两排。其中，乐伎共十一人，舞伎七人。所奏乐器分别有："法螺、箜篌、檐鼓、琵琶、横笛、法螺、角、琵琶、竖笛、腰鼓、琵琶。"[①]



[①] 相关乐器组合形式，参见笔者"从汉唐时期的敦煌壁画看乐队排列的变迁规律及历史特征"一文，载《星海》，2014 年第 3 期。



图 4-1-8 西魏 敦煌第 249 窟 南壁 天宫伎乐

乐器构成方面，除竖笛一件俗乐器以外，其余十件均为胡乐器，具体来源于印度系（法螺、横笛、腰鼓），波斯系（琵琶、箜篌），西域系（角、檐鼓）。乐队编制方面，吹奏、弹拨、打击三类乐器并置。三件琵琶、两件法螺的配置更是透露出乐器组合中对于音色、音量等细节的考量。由此形成了以胡乐器为主体，夹杂俗乐器与佛教法器的乐队格局。由此折射出汉魏时期，佛教、胡乐两股外来文化势力对我国固有音乐形成的巨大冲击。

再从乐伎的排列来看，每位之间相隔一、两位舞伎。较于早期壁画中的乐伎排列，间隔的歌伎、舞伎数量正在逐步递减，乐器的排列开始趋向集中化。同时期的敦煌第 249、288 等窟中不乏此类排列组合的实例。隋唐时期，随着乐伎、舞伎人数的骤增，这种独立的排列形式显然难以满足当时的乐舞布局，故被逐渐取消。

二、连续形式

关于连续，是指两位或以上乐伎相连出现的形式。此类排列形式在北齐以前的壁画中并不常见，仅占 30%左右。主要集中出现在北魏及西魏的石窟壁画中。

1，小型器乐组合

在早期的壁画中，两、三人形式的小型乐器组合出现频繁，共 20 余例。以公元四世纪克孜尔第 38 窟为例，主室左、右两壁六铺说法图中，共出现四组两两组合的乐伎。左壁两组乐伎分别演奏：五弦、排箫（图 4-1-9）；横笛、筚篥。右壁两组乐伎则演奏：排箫、阮咸（图 4-1-10）；筚篥、五弦。此类两位乐伎连续排列的形式，可以说是北周“成双”乐队结构的雏形。

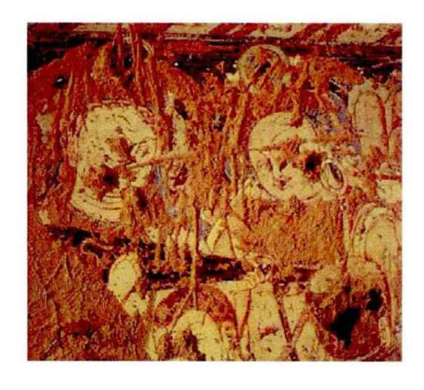


图 4-1-9 公元四世纪 克孜尔第 38 窟 左壁 局部



图 4-1-10 右壁 局部

从以上四组乐器组合来看，胡乐器占据主体，分别源于印度系（横笛、五弦）和西域系（阮咸、筚篥）两支。我国俗乐器仅排箫一件。在这组吹奏、弹拨类乐器的组合中，胡、俗乐的交融的迹象显而易见。从中表明，早在公元四世纪时胡乐已大规模的入主中原，并从传入之初就与我国俗乐展开交融，来势汹涌。

此类连续形式的乐伎排列组合也反映在同时期的敦煌石窟中。在北凉第275窟南壁天宫伎乐的中心位置连续出现了三位乐伎，分别演奏琵琶、横笛、箜篌。乐器源于印度、波斯两系，构成一个小型胡乐组合（图4-1-11）。同类型的乐器排列组合在第272窟也有所显现。在西壁天宫伎乐中，腰鼓、法螺、横笛三件乐器构成了一支吹奏与打击乐的小型胡乐组合。再如第275窟南壁的《悉达多太子出游图》，连续两身演奏琵琶、横笛的供养菩萨乐伎组成小型胡乐组合。虽然，以上三组胡乐组合的乐器配置不同。但是，排列方式基本一致，都是以连续的形式列于壁画的中心位置。



图4-1-11 北凉 敦煌第275窟 南壁 天宫伎乐

这种由两三件乐器连续排列组成的小规模胡乐组合贯穿在之后北魏、西魏的壁画中。北魏时期，敦煌第257窟中，南壁一组横笛、琵琶、筚篥的组合（图4-1-12）；北壁一组檐鼓与横笛的组合，都是以连续排列形式组成的小型胡乐组合。



图4-1-12 北魏 敦煌第257窟 南壁 天宫伎乐

第435窟北壁天宫伎乐中也有一组琵琶、法螺、腰鼓的胡乐组合；云冈第12窟北壁三层塔柱上亦有琵琶、法螺、横笛的组合。西魏时期，敦煌第249窟北壁药叉伎乐中(图4-1-13)，也有筚篥与琵琶的组合等。



图 4-1-13 西魏 敦煌第 249 窟 北壁 药叉伎乐

此类小型胡乐组合在早期的壁画中屡见不鲜。据笔者粗略统计，约占 22.7%。由此可见，胡乐文化从建窟之初就已显露强劲的发展之势。

2，乐队模式形成

较于两、三人形式的小型乐器组合，五人以上规模的乐队形式在这一时期并不常见，共有数十例，约占 14.2%。在北魏敦煌第 435 窟南壁一组天宫伎乐中（图 4-1-14），除两端为舞伎以外，其余八位乐伎连续排列，分别演奏：琵琶、法螺、腰鼓、竖笛、铜钹、竖箜篌、横笛、檐鼓。

在以上八件乐器组成的乐队中，胡乐器（琵琶、腰鼓、铜钹、竖箜篌、横笛、檐鼓）占据重要比例。佛教法器（法螺）、我国俗乐器（竖笛）交织其中。吹奏、弹拨、打击三类乐器兼备，配置均衡。从胡、俗、佛三种音乐成分并立的乐队格局中可见多元文化交融的现象。

此外，第 248 窟一组南壁天宫伎乐（排箫、琵琶、筚篥、腰鼓、琵琶、横笛、法螺、箜篌）以及第 251、435 等窟中均出现了连续排列的乐队形式。相较于北凉时期小规模的乐器组合，北魏以后的乐队编制逐渐趋于完善。



图 4-1-14 北魏 敦煌第 435 窟 南壁 天宫伎乐 局部

再以北魏云冈第 12 窟北壁明窗的伎乐图为例（图 4-1-15）。在明窗四周，除下方以外其余三侧均绘有数量不等的乐伎。上方一侧的七件乐器分列佛像两侧，依次形成："合十、琵琶、腰鼓、法螺、佛像、琵琶、横笛、排箫、腰鼓。"[①]乐队中，胡乐器有六件，俗乐器仅排箫一件，是胡、俗、佛三乐并立的格局。此类连续排列的乐队形式在左、右两侧也均有体现。左侧为横笛、箜篌、腰鼓、筚篥、琵琶五件胡乐器组成的小型胡乐队。右侧则为腰鼓、

[①] 参见中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系》（新疆卷），郑州大象出版社，1999。

筚篥、腰鼓、排箫四件乐器组成的胡、俗交融形式的乐队。由此可见，早期胡乐文化的来势汹涌，不仅大量渗透在西域石窟群众，也已迅速蔓延至中原。

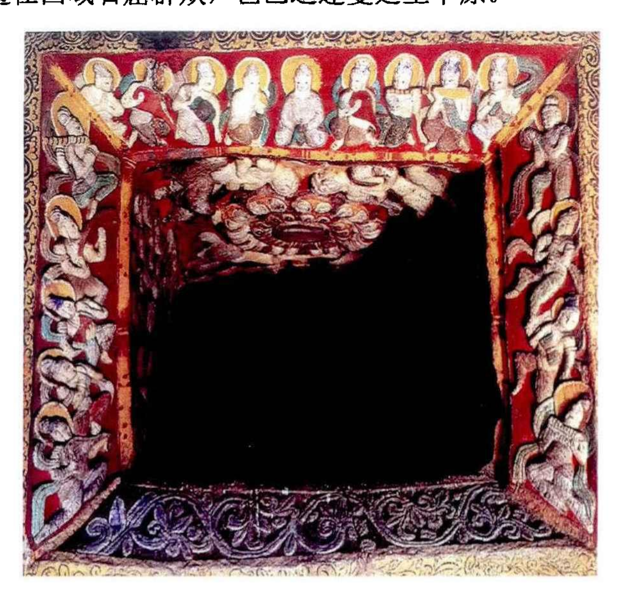


图 4-1-15 北魏 云冈第 12 窟 北壁明窗伎乐图

进入西魏之后，乐队规模进一步扩大。随着乐器数量的递增，出现了十件以上的乐器组合，并通过连续的排列方式，使音乐在壁画中的作用和地位与日俱增。例如，敦煌第 285 窟南壁飞天伎乐（图 4-1-16）。乐器排列方面，除东、西两端呈散花状的两位飞天以外，其余十位乐伎连续排列，从左至右依次演奏："齐鼓、腰鼓、竖笛、横笛、排箫、笙、直项琵琶、曲项琵琶、阮咸琵琶、箜篌。"[①]乐队架构方面，以印度系（腰鼓、横笛）、波斯系（曲项琵琶、箜篌）、西域系（齐鼓、阮咸琵琶）的八件胡乐器为主体，伴有少量俗乐器（笙、排箫），是典型的胡、俗交融的乐队格局。



图 4-1-16 西魏 敦煌第 285 窟 南壁 飞天伎乐 左侧局部

再如敦煌第 288 窟北壁天宫伎乐（图 4-1-17），除两端舞伎以外，其余十二位乐伎连续排列，所奏乐器分别为："横笛、竖笛、铜钹、琵琶、箜篌、腰鼓、排箫、横笛、阮咸、竖笛、琵琶、法螺。"[②]在十二件乐器构成的乐队中，除竖笛（二）、排箫三件俗乐器以外，其余九件均为胡乐器。从胡、俗两类乐器 3：1 悬殊的比例中可见胡乐势力在当时的主导地位。乐队中，吹奏乐器五件、弹拨乐器四件、打击乐器三件，三类乐器的数量趋于接近，乐

[①] 参见吴洁："从汉唐时期的敦煌壁画看乐队排列的变迁规律及历史特征"，载《星海》，2014 年第 3 期。
[②] 同上注。

队编制均衡。此外，横笛、竖笛、腰鼓各用两件，这种“双编制”的乐器配置似乎也预示了之后北周乐队“成双”结构的显现。



图 4-1-17 西魏 敦煌第 288 窟 北壁 天宫伎乐 局部

以上这类十人以上规模的乐队在汉魏时期较为罕见，仅有五例，占总数的 10%不到。从中可见，乐伎在排列打破了原有的歌伎、舞伎间隔的格局。乐队的布局从零散、无序的形式走向井然有序的结构。渐趋完善的乐队编制以及丰满的乐器配置，使其完成了从乐器组合到乐队模式的过渡。

通过对于汉魏时期乐器排列、组合的剖析可以看到，乐器在排列上主要呈现独立、连续两种特征。两者皆始于公元四世纪前后，并在历史的进程中不断演化。独立形式是早期壁画中较为典型的一种排列特征，覆盖较广。单例乐伎或分散在洞窟的不同位置，或与佛像、天人紧邻、亦或与歌伎、舞伎间隔出现。间隔形式中，乐伎人数从建窟伊始三、四人递增至西魏时期十人以上。反之，间隔的歌伎、舞伎人数则从四、五人递减至一、二人。间隔频率的缩减，表明乐伎的排列从分散趋于集中。然而，由于独立形式的乐器排列难以在乐队中起到实际作用。因此，在北魏以后的壁画中开始减少出现。与其形成截然相反发展态势的连续形式是这一时期另一种排列特征。乐伎人数从北凉时期两、三人递增至西魏时期十人以上的规模。部分乐器的“成双”配置，比例均衡的乐队编制等，意味着队模式开始初显端倪，并预示了北周以后乐队规律化的发展趋势。

随着时代的变迁，乐器在组合上也有规律可循。根据笔者对这一时期壁画中乐器种类的统计，胡乐器品种繁多，共有十二种，具体包括：印度系的横笛、法螺、五弦、腰鼓、答腊鼓；波斯系的箜篌、琵琶、铜钹（西亚）；西域系的筚篥、檐鼓、阮咸、角。相比之下，我国俗乐器种类稀少，仅有筝、笙、排箫、竖笛四种。胡、俗乐器种类上 3：1 的格局也预示了两者在乐队中的分布比例。从以上胡乐器品种来看，除西域类乐鼓尚未完全出现，其余吹奏、弹拨类胡乐器已基本全部登场。结合本文第一章对于胡乐器溯源及流变考可知，这些胡乐器的传入几乎与佛教石窟的建凿同步进行。由此也从侧面印证了北魏时期胡乐规模性东流我国的事实。

那么，这些胡乐器在进入中原后又是如何与我国固有音乐展开交融的呢？通过对于以上乐队中乐器成分的解构可见，胡乐器、俗乐器、佛教法器是这一时期乐队中的核心成分。三者在不同的组合方式中衍生出：小型胡乐组合、胡乐与俗乐、胡乐与佛乐、胡、俗、佛三乐并立四种乐队组合形态。根据笔者的统计，以上四种乐队的出现比例分别为 36.3%、22.7%、4.5%、36.3%。除胡、佛两类乐器组合较少出现，其余三种乐队数量接近。胡乐器作为乐队

中的核心成分始终贯穿出现。从中可见早期胡乐来势汹涌，自北魏传入中原后占据主流地位，对中国固有音乐形成巨大的冲击。

再从具体组合情况来看，相较于北魏之后，胡、俗二乐，胡、俗、佛三乐在组合过程中显现的规模骤增现象，纯粹的胡乐组合则始终维持在五人以内的小型规模。从中折射出胡乐进入中原之后的两条发展路径。一方面保留其原有面貌，以胡乐队形式呈现。另一方面与多元音乐展开交融，不仅与我国俗乐器，也与军乐性质的角、佛教性质的法螺并用，北魏以后得到了极大的延展。由此可见胡乐器的高度融合性及其多元音乐文化融合的发展走向。显然，这与历史变迁中折射的胡俗乐融合趋势不期而同。除此之外，这一时期另一种主流的乐队组合形态，胡、俗、佛三种乐器的交融亦勾画出佛教文化东渐中原的传播轨迹。用于礼佛的法器——法螺在乐队中与性格分明的胡、俗乐器进行组合，由此构建的多元音乐格局在隋代以后逐渐瓦解，取而代之的是胡、俗乐的全面融合。从中显露出佛教传入中原之后，逐渐世俗化的变迁过程。至此，乐器组合形态的渐趋多样、乐队规模及编制的逐渐完善，都成为了北周以后乐队结构即将迎来巨变的先兆。

第二节　北齐至隋：乐舞结构的显现

如果说汉魏时期是乐队模式建立的初期。那么北齐至隋则是乐队结构逐渐成型的中期。随着龟兹、疏勒、天竺、西凉等胡部之乐源源不断地输入中原，我国与西域音乐开始展开进一步的交流与融合。在隋短暂的三十七年间，胡乐已形成一股强大的势力，在我国宫廷音乐中占据举足轻重的地位。七、九部乐的建立，标志着我国宫廷燕乐时代的到来。这些以国别或地区命名的乐部，不仅是我国与西域音乐交流后的产物，也反映出当时音乐发展的主流趋势，胡、俗音乐开始从对峙走向融合。由此种种，燕乐体制的建立、乐队模式的定型、胡、俗二乐的深度交融，使乐队排列开始出现新的转折。相较于文献中对于乐器组合形态的详实记载，乐队排列方式上却始终未有明确的描述。对此，笔者拟从相关音乐壁画入手，对乐队排列的内在规律进行剖析，弥补文字记载不足的同时，还原胡、俗乐渐趋规律化的融合过程。

北齐以来，随着乐队规模的扩大、乐队编制的完善，早期独立、连续的排列方式显然已无法满足当时的乐队格局。成双、对称两种模式便由此应运而生。

一、成双结构

关于成双结构，本文所指为乐队中两两相对的乐器组合及排列方式。如前已述，这种结构形态最早公元四世纪克孜尔第38窟的说法图中已有所显现。此外，在天宫伎乐图中，两壁各有七组乐伎，每组两人。一男一女、一黑一白的乐伎形象交替出现。虽然，他们演奏的乐器并不相同。但从乐队布局来看，十四组天宫乐伎在排列上已初显“成双”雏形。（图4-2-1）



图 4-2-1 公元四世纪 克孜尔第 38 窟 左壁 天宫伎乐

此外，克孜尔第 76 窟、第 181 窟、第 100 窟等不同时期的龟兹石窟中都可见“成双”排列的天宫乐伎。甚至在公元九世纪森木赛姆第 44 窟两壁仍可见此类一男一女两位天宫乐伎的排列组合。鉴于克孜尔石窟损毁较为严重，故部分乐器图像已难以考辩。

真正双编制的乐队排列始于北周。敦煌第 290 窟为最典型的一例（图 4-2-2），相关乐器排列如下：“东壁二十身飞天乐伎分别演奏：答腊鼓、铜钹、阮咸琵琶、笙、筝、竖箜篌、五弦琵琶、曲项琵琶、排箫、横笛十种乐器，每种皆为两件。”[①]乐器配置上，七件胡乐器占据绝对优势，俗乐器仅笙、筝、排箫三件。在胡俗兼容的乐队格局中，胡乐成分鲜明。乐队编制上，五件弹拨乐器占据半壁江山，并与三件吹奏乐器，两件打击乐器组成一支以弹拨类为主，三乐具备的乐队。另外，双编制的形式使乐队规模得以成倍扩充。



图 4-2-2 北周 敦煌第 290 窟 东壁 飞天伎乐 局部

北周敦煌第 430 窟也有一组相似的乐队排列。东壁上方的一组八人乐队中，乐伎所奏乐器分别为：笙、竖箜篌、直项琵琶、曲项琵琶四种，每种两件。乐队由吹奏和弹拨乐器构成，仍为双编制的形式。此外，在敦煌第 302、第 404 等窟中也都可见此类乐队实例。

这种纯粹的“双编制”形式乐队在隋代以后就销声匿迹。但是，作为调节胡俗乐器比例，扩大乐队规模的一种手段，成双的乐器配置却被沿用了下来。如敦煌隋第 390 窟，南壁一组八人供养乐队（图 4-2-3）从左至右依次演奏：“横笛（二）、琵琶（二）、铜钹、排箫、竖箜篌、方响。”[②]乐队中，横笛、琵琶两件乐器成双配置，并与铜钹、竖箜篌组成胡乐组合占据乐队的主体。

[①] 同上注。

[②] 参见敦煌研究院：《敦煌石窟全集》（音乐画卷），香港商务印书馆，2001。



图 4-2-3 隋 敦煌第 390 窟 南壁 供养伎乐

再如隋第 379 窟窟顶藻井处的一组乐队（图 4-2-4）。十六件乐器分布如下：琵琶（三）、五弦、竖箜篌、横笛、排箫各二，卧箜篌、竖笛、笙、腰鼓、铜钹各一。其中，无论是两件或以上的乐器配置，还是每侧四人的乐队布局，都具有“成双”的结构特征。琵琶、横笛、竖箜篌三类胡乐器的成双使用，突显了胡乐在当时的主流地位。之后，在唐代的大型经变乐舞中仍可见这种成双的乐器配置。如敦煌第 220 窟药师经变乐队中，拍板、腰鼓、横笛三件胡乐器的成双配置。



图 4-2-4 隋 敦煌第 379 窟 窟顶藻井 飞天伎乐

与此同时，这种双编制的形式亦能从历史文献中找到钩连。综观隋唐十部伎的乐队构成，成双配置的乐器触目皆是。如我国俗乐二伎。据《唐六典》记载，燕乐伎中“揩鼓、连鼓、鼗鼓、桴鼓、贝各二。”[①]；清乐伎中“笙、长笛、箫、篪各二。”[②]再如西域六伎中，西凉、天竺、龟兹、安国、康国四部均出现了“铜钹二”的记录[③]。另据《通典》记载，高昌伎乐

① [唐]李林甫：《唐六典》卷 14，北京中华书局，1992，第 405 页。
② 同上注。
③ 同上注。

队中“横笛二，筚篥二，五弦琵琶二，琵琶二。”[①]以上五部所涉及的成双乐器配置表明，双编制的形式使用频繁，并在之后随着时代的演进而呈现递增的趋势。据《通典》记载，康国乐队在原有架构上“乐用笛二”[②]。在《新唐书》记载的清商伎中，增用“方响、跋膝皆二”[③]由此，壁画中的这种乐队结构在文献中得到了呼应。

然而，它的出现并非为孤立的音乐现象，与当时的文学也有着千丝万缕的关联。南北朝时期，始于汉魏的骈文在经历了发展及定型之后，开始步入全盛阶段。对于我国古代文学中这种特殊的文体，学界定义如下：“骈文，即骈体文，也叫骈偶、四六等。两马并驾叫做骈，两人相对叫做偶，以两两相对构成的文体，就叫做骈文。”[④]由此可知，骈文是一种由对偶句式构成，具有成双、对称特质的文体。另据曹道衡先生对于骈文概念的界定：“骈文的特点是讲究对仗，句子的字数整体，又要讲究平仄。”[⑤]可知骈文注重句式的对仗，结构的工整，以及声律的押韵。这一强调节奏性的文体显然与散体单行式的散文对比分明。

南北朝以来，骈文的风行，据瞿兑之《中国骈文概论》说：“自魏晋以来，写信用骈文，记事用骈文，吊祭碑传用骈文，乃至著书立说也用骈文。朝廷发号施令的典重文字，更无不用骈文。”[⑥]胡适也曾在其《白话文学史》中说：“六朝的文学，可说是一切文体都受了辞赋的笼罩，都骈俪化了。”[⑦]由此反映出当时文学上普遍呈现的骈体化趋势。

南朝吴均[⑧]的《与顾章书》“英英相杂，绵绵成韵。”[⑨]、北周庾信的《小园赋》“一寸两寸之鱼，三竿两竿之竹。”[⑩]及其通篇以四六句式写成的骈文《哀江南赋序》等等，都是在此期间所涌现的骈文代表作。另据刘勰在《文心雕龙》中对骈文创作的解读：“造化赋形，支体必双；神理为用，事不孤立。夫心生文辞，运裁百虑，高下相倾，自然成对。”[⑪]可知骈文体在构筑过程中不仅注重形式，也需考量对偶、用典、声律、藻饰等诸多因素。在这种严格的文体制度下，其成双结构的文字布列正与同时期的乐队结构不谋而合。

除了文学领域以外，这种具有中国传统美学特征的“成双”结构也延伸到了宗教、美术、服饰等各个方面。无论是北周释迦、多宝龛式造像（现藏于西安博物院 4-2-5）、石窟壁画上的纹饰图案，还是“绾臂双金环、约指一双银、耳中双明珠”[⑫]的服饰记载等无不体现着成双的原则，可见人们当时对于这种结构的审美偏爱。因此，它的形成与当时的文化背景、审美趋向等错综相连。

[①] [唐]杜佑：《通典》卷 146“乐六”，北京中华书局，1984，第 762 页。
[②] 参见注 4。
[③] [宋]欧阳修：《新唐书·礼乐志》卷 21，北京中华书局，1975，第 470 页。
[④] 黄钧等：《历代骈文选》，湖南文艺出版社，1986，第 1-2 页。
[⑤] 引自《文学评论》编辑部：《关于魏晋南北朝的骈文和散文》，第七辑，中国社会科学出版社，1980，第 240 页。
[⑥] 瞿兑之：《中国骈文概论》，上海世界书局，1934，第 92 页。
[⑦] 胡适：《白话文学史》，上海古籍出版社，2009。
[⑧] 南朝文学家，文体以清拔有古气而闻名，又称“吴均体”。《与施从事书》、《与朱元思书》、《与顾章书》是其最具代表的三封书信。
[⑨] 黄维华等：《中国古典散文精选注译》，北京清华大学出版社，2009，第 131 页。
[⑩] 庾信：《庾子山集》，吉林出版集团，2005。
[⑪] [南朝]刘勰：《文心雕龙》丽辞篇，北京中华书局，2012，第 74 页。
[⑫] 引自繁钦：《定情诗》。

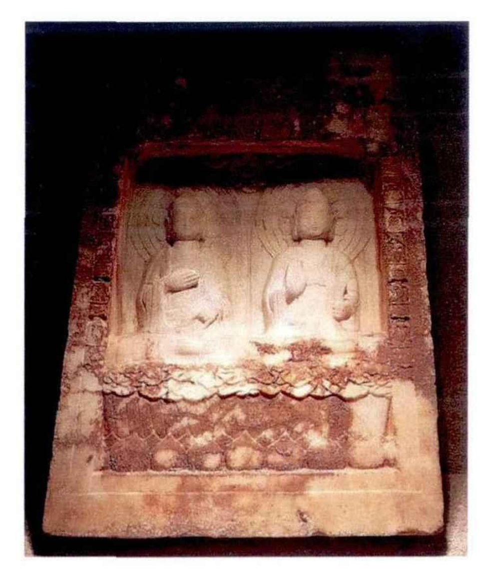


图 4-2-5 北周 释迦、多宝龛式造像

二、对称结构

对称，平衡、比例和谐之意。作为一种结构形态，它被大量运用于建筑和构图之中。关于敦煌壁画中的对称现象，学界的研究由来已久。音乐领域，庄壮、高德祥等学者对此乐队排列特征均有所论及。对此，笔者将在前人研究的基础上，聚焦丝绸之路沿线一些具有代表性的音乐洞窟，通过相关乐器组合及排列方式的调查，揭示乐队中对称结构的形成脉络。与此同时，将其置于时代背景下，从文学、美术、建筑、舞蹈等领域解析其形成的成因。

本文中的对称是指，以佛、菩萨、舞伎、饰物等形象为中心，两侧乐伎在人数及配置上与其形成对等、均衡的结构。它最早出现在公元四世纪，在克孜尔第 76 窟窟顶天宫伎乐图中，佛像居于画面的中心，两侧共有十二位歌、舞、乐伎，每侧各六人。在此之后，克孜尔第 181、163 等洞窟中的乐队布局也呈现对称的形式。但均由于壁画受损严重，已无法对具体乐器展开考辩，也难以对其乐队结构做出准确的判定。

相较之下，公元六世纪的森木赛姆第 48 窟，作为该石窟群中保存得最完好的一窟。对称形式的乐队排列开始逐渐成型（图 4-2-6）。如主室正壁图所示，佛龛位于中心位置，上方四身飞天与之形成对称状，分别吹奏排箫、献璎珞、吹奏筚篥、弹奏五弦琵琶。由吹奏、弹拨类乐器组成的乐队呈胡、俗并立的格局，从中折射出胡、俗乐在北魏时期的交融迹象。



图 4-2-6 公元六世纪 森木赛姆第 48 窟 正壁 伎乐天人

北齐以来，随着“昭武九姓”诸国乐人的大批来朝，中亚系乐舞源源不断的输入中原，音乐交流的逐渐升温促使乐队组合形态发生新的变化，以舞蹈为中心的对称结构油然而生。以黄釉舞乐扁壶乐舞图为例（图 4-2-7），画面中央莲花台座上的舞伎独舞胡腾舞。两侧伴奏乐队共四人。其中，紧邻舞伎的内侧两人分别击奏铜钹、作击拍状；外侧两人分别演奏五弦、横笛。乐器构成源于印度（五弦、横笛）、西亚（铜钹）两系。吹奏、弹拨、打击三类乐器配置均衡。由此组成的小型胡乐队与舞蹈形成对称。此类以舞伎为中心，两侧乐伎对称排列的结构对之后的唐代乐舞具有启示意义。

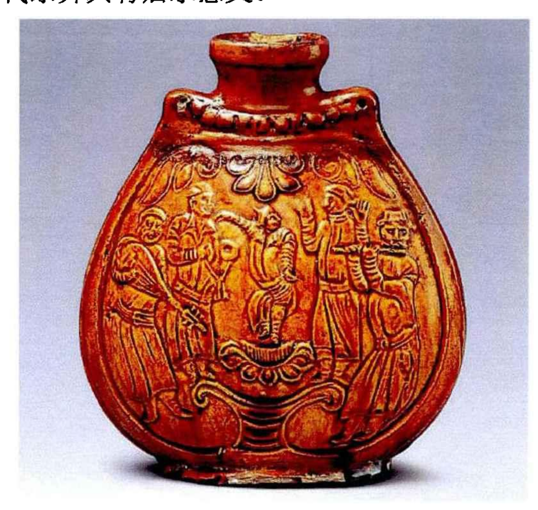


图 4-2-7 北齐 黄釉舞乐扁壶 乐舞图

这种乐舞排列方式在北周及隋入华粟特人的墓葬壁画中屡见不鲜。安伽墓、史君墓中的多幅乐舞图均呈现以舞伎为中心的对称形式。伴奏乐队由四至十件乐器组成。乐队格局呈现胡、俗并立之势。以隋代虞弘墓壁画中的乐舞图为例（图 4-2-8），一男性胡腾舞伎立于地毯中央，两侧乐队共六人，每侧三人，分别演奏：（左）箜篌、横笛、腰鼓；（右）琵琶、排箫、筚篥。乐队中仅排箫一件俗乐器，其余均为胡乐器。乐器与乐舞在组合中形成了胡俗交融的乐舞形态。在排列中形成了以舞伎为中心的对称形式。至此，乐队与乐舞的对称形式已初步定型。



图 4-2-8 隋代 虞弘墓 局部 乐舞图

随着历史的演进，到了北周时期，对称结构不仅反映在乐队的空间布局与排列方式上，乐器配置中也开始逐渐显露对称模式。真正乐器配置上的对称始见于北周时期的敦煌石窟。

在第294窟窟顶一组乐队中，七件乐器依次按以下顺序进行排列："琵琶（二）、箜篌、排箫、箜篌、琵琶（二）。"[①]乐队排列方面，以一件管乐器（排箫）为中心，六件弦乐器（箜篌二、琵琶四）分列两侧。对称的乐队结构清晰可辨。

乐器配置方面，俗乐器仅排箫一件，其余六件均为波斯系乐器。悬殊的胡、俗乐器数量表明，在胡、俗乐交融过程中，胡乐占据的主导地位。由此可见，胡乐在北周时期已凝聚成一股强势的文化力量，以势不可挡之势传入中原，并在我国宫廷音乐占据重要一隅。此外，同时期的敦煌第290窟、第299窟等也均为此类形式的乐队排列。

然而，与昙花一现的"成双"结构不同，"对称"结构却在隋代之后得到了极大发展。以隋第304窟西壁天宫伎乐为例（图4-2-9），六位乐伎从左至右依次演奏："横笛、琵琶、竖箜篌（二）、五弦、笙。"[②]乐队排列方面，"以两件竖箜篌为中心，两件弦乐器（琵琶、五弦）分列两侧，两件管乐器（横笛、笙）位于外端。"[③]从中可见乐队排列与乐器配置上的对称之势。乐队构成上，五件印度、波斯系胡乐器占据主体，俗乐器仅笙一件。由此形成的以胡乐为核心的乐队格局折射出了当时胡乐东渐的规模以及胡俗交融的态势。



图4-2-9 隋 敦煌第304窟 西壁 天宫伎乐

通过这一时期乐队中对称形式的考察，可以清楚看到它的发展脉络：从北魏形成之初时乐器数量不完全对等的对称形态，到北齐以胡舞为中心对称结构的建立，再到北周乐器配置中显现的对称模式。对称形式始终贯穿在乐队、乐舞之中，并随着时代变迁而不断发展，渗透在空间布局、排列方式、乐器配置等各个方面。这种展现平衡、和谐之美的结构在进入隋代以后开始迅速蔓延，成为唐代大型乐舞的典型结构模式。

当然，与成双结构一样，对称结构的出现也并非偶然。这种象征秩序与和谐的排列方式是中国传统的美学思想体现。它最早可追溯到中国古代的八卦，据《易经•系辞上》载："一阴一阳谓之道也。"[④]在此相对关系上由之衍生了"天地"、"阴阳"、"上下"、"左右"等系列对称概念，并渗透到中国古代建筑、文学以及美术等领域。音乐方面，乐队以规律性的重复这种方式进行排列，从而形成均衡、对称的乐队形式。这种体现中国传统审美观念的结构形态到了唐代得以极大的发展。对此，笔者将在本文的第三章进行重点论述。

综观北齐至隋的乐队排列组合经历了一次巨大的变迁。较于北凉时期零散的乐器分布，南北朝以来乐器在排列上已逐渐摆脱了随意性的组合模式。北齐至隋，中亚乐舞的入华，宫

[①] 参见吴洁："从汉唐时期的敦煌壁画看乐队排列的变迁规律及历史特征"，载《星海》，2014年第3期。
[②] 同上注。
[③] 同上注。
[④] 引自：《易经·系辞上传》第五章。

廷音乐制度的建立，经变乐队形式的出现，加速了乐队、乐舞排列的规律化。成双、对称两种结构的建立标志着乐队模式的成熟与定型。尽管，前者只是短暂的显现于北周时期的壁画中。但是，这种“双编制”的配器思维却在此后得到了进一步的延续。相较之下，对称结构则始终活跃在北齐之后的乐队、乐舞中，并对唐代的乐舞排列、乐器配置等产生深远影响。

乐器组合方面，这一时期壁画中亦出现了大量胡、俗乐器交融的乐队实例。乐队架构上，以印度系（五弦、腰鼓、横笛、法螺）、波斯系（琵琶、箜篌）、西域系（筚篥）这些胡乐器为核心，我国俗乐器（笙、筝、排箫）少量夹杂在其中，多元文化糅合中的胡俗交融现象由此呈现。胡、俗乐器在分布比例上，胡乐器比重尤为突出。由此，胡乐在当时的重要地位不仅体现在我国的宫廷俗乐内，也反映在了佛教石窟壁画中。通过对这一时期乐器组合及乐队排列的考察，可见胡乐东渐的规模以及我国对于胡乐文化的包容力。

南北朝时期，南、北政权的频繁更迭，推进了音乐交流、融合的进程。胡乐的东渐已达到了规模化的程度。从乐器、乐舞角度来看，除了胡乐鼓尚未全部登场以外，其余胡乐器与中亚系的胡乐舞已陆续登台，并开始与我国的俗乐器展开交融，成为宫廷音乐中的重要角色。至隋，“七、九部伎的建立，规范了原有的宫廷燕乐模式。因此，这一时期的乐队形式，无论从数量、编制，还是排列上都开始朝着制度化的方向发展。”[①]为唐代大型宫廷乐舞结构的形成奠定了基础。

第三节　唐朝：乐舞结构的定型与发展

唐朝，音乐、舞蹈发展空前繁盛的时代。随着西域传来胡乐器、胡乐舞在我国的悉数登台，极大地推动了乐舞艺术的进程。印度、波斯、西域边地的乐器、中亚系的乐舞与我国固有的俗乐融为一体，构成了强盛的宫廷俗乐。在乐舞规模不断扩展的过程中，唐十部乐、坐立二部伎的定型，明确、规范了演奏形式。至此，逐渐制度化的大唐乐舞成为宫廷音乐的中流砥柱，宣告着唐代音乐高峰时代的到来。

无独有偶，这一时期的壁画中也透射出唐代大型宫廷乐舞的历史镜像。乐队人数从隋代十余人骤增至唐代二、三十人。另外，印度、西域两系乐鼓的数量也达到了历代之最。若是乐伎人数的增加、乐队编制的变迁还不足以说明唐代音乐壁画的变化，那么舞伎的加入无疑是对时代特征的呼应。据笔者统计，约 90%的经变乐舞图、唐墓壁画中都绘有舞伎形象。并且，大都位于画面的中心位置。对此，笔者将遵循这种布局规律，对唐代壁画中的乐舞排列结构进行剖析。

一、中心对称结构

关于对称结构，它的基本形式在北齐就已初步定型。相关的结构形态，笔者在前文已进

[①] 参见吴洁：“从汉唐时期的敦煌壁画看乐队排列的变迁规律及历史特征”，载《星海》，2014 年第 3 期。

行过明确的定义，在此不多加论述。唐朝，乐舞发展的鼎盛时期。舞蹈成分的骤增不仅体现在宫廷音乐中，壁画中也有呼应性的反映。无论是表现宴飨娱乐内容的乐舞图，还是讲述佛教经文内容的经变图中都绘有乐舞场景。以舞伎为中心的构图模式亦突显了舞蹈的重要性。然而，由于舞伎人数上的差异，故又可将此类中心对称乐舞结构分为以下两种模式。

1， 以独舞为中心的对称

在唐代的乐舞壁画中独舞式样繁多。除胡腾、胡旋、柘枝等中亚系舞蹈以外，也涉及敦煌乐舞，以及以西域乐器为舞器的反弹琵琶、腰鼓舞等形式。在盛唐第 320 窟北壁观无量寿经变中（图 4-3-1），一位舞伎位于壁画中心反首回顾、扭腰踢踏，呈胡腾舞状。在十人的伴奏乐队中，每侧五人，列于一排，与舞伎形成中心对称。左侧五人依次演奏：拍板、竖吹、笙、琵琶、竖箜篌；右侧五人依次演奏：笙、筚篥、横笛、排箫、方响。乐队编制上，以吹奏乐器最为突出，多达六件。胡乐器（五件）、俗乐器（五件）数量相当，是典型的胡、俗交融的乐队形式。



图 4-3-1 盛唐 敦煌第 320 窟 北壁 观无量寿经变

在同窟南壁阿弥陀经变中，亦出现一组小型柘枝舞组合。画面中舞伎位于壁画的中心，两名乐伎分布在其两侧。左侧一名吹奏筚篥，右侧一名吹奏笙，与舞伎形成对称。这种由三人组成的小型经变乐舞在唐代十分罕见，仅此一例。（图 4-3-2）



图 4-3-2 盛唐 敦煌第 320 窟 南壁 阿弥陀经变

入唐以来，经变乐舞体裁成为唐代敦煌乐舞壁画的主体。尽管，这类展现佛国世界说法情景的乐舞在排列上已形成一种固定模式，即以舞伎为中心的对称结构。其中，最具代表性

的当属中唐第 112 窟。该窟共绘有四幅大型经变乐舞图。每幅在构图上都是以独舞为中心的对称结构展开。在北壁药师经变中（图 4-3-3），一位身着半身长裙，披巾举臂而舞的舞伎位于画面的中心。其舞姿和服饰为胡、汉混合的风格。两侧伴奏乐队共八人，分别演奏：（左）阮、竖箜篌、排箫、拍板；（右）答腊鼓、方响、腰鼓、横笛。其中，每侧四人又再分列两排，每排两人，相互对称。右侧以节奏乐器为首的乐队围绕舞伎进行伴奏。乐队格局胡、俗并立。



图 4-3-3 中唐 敦煌第 112 窟 北壁 药师经变

北壁的报恩经变、南壁的金刚经变也是与之相同的乐舞结构。舞伎皆绘于画面的中心位置，两侧的伴奏乐队与之形成对称。乐队编制上，前者（筝、琵琶、拍板、笙、腰鼓、鸡娄鼓兼鼗鼓、拍板、横笛）突出了节奏乐器的作用。后者（笛、海螺、筚篥、拍板、笙、箜篌、琵琶、羯鼓）则以吹奏乐器为主。两者的乐舞人数和结构布局几乎与药师经变（图 4-3-3）如出一辙。

与前三幅经变不同，在南壁观无量寿经变中（图 4-3-4），舞伎独舞琵琶舞，两侧的伴奏乐队共六人，每侧三人，相互对称。所奏乐器分别为：（左）拍板、横笛、鸡娄鼓兼鼗鼓；（右）琵琶、阮、箜篌。除了舞姿与人数上的差异，每侧的单排形式也有别于前者。



图 4-3-4 中唐 敦煌第 112 窟 南壁 观无量寿经变

另外，此类中心对称结构在腰鼓舞中也有所显现。中唐第 360 窟北壁，一名击奏腰鼓的舞伎位于画面的中心，两侧为十四人组成的伴奏乐队。每侧七人，分列两排。前排三人，后排四人。乐队中出现的乐器有筝、琵琶、竖箜篌、阮、筚篥、拍板等。总而言之，这种以独舞为中心，两侧伴奏乐队呈对称排列的乐舞形式在唐代比比皆是。初唐 341、中唐 158、231、358、晚唐 12、85、156 等洞窟中频繁出现。乐舞人数少则三人，多则二十人以上。在排列

上，舞伎两侧的乐队人数始终对等，演奏形态统一。

2，以对舞为中心的对称

在唐代纷繁的舞蹈种类中，除独舞之外也有丰富的双人舞形式。自盛唐以来，在壁画中大量涌现的双胡腾、双胡旋、双柘枝以及腰鼓与琵琶等对舞中，舞伎或相互呼应，或相对而舞。变化多端的舞姿与伴奏乐队在规律性的排列、组合中生成出形态各异的乐舞组合。在此过程中，以对舞为中心的对称结构始终贯穿。

以双柘枝为例，盛唐第 217 窟北壁一幅观无量寿经变中（图 4-3-5），出现一组双人形式的柘枝舞。两位舞伎的两侧为十二人组成的伴奏乐队。每侧六人分列两排，每排三人。左侧乐伎依次演奏：（前排）琵琶、筚篥、方响；（后排）竖笛、已损毁、海螺。右侧乐伎依次演奏：（前排）羯鼓、腰鼓、答腊鼓；（后排）竖笛、排箫、鸡娄鼓兼鼗鼓。从乐器的排列来看，右侧前排三件均为打击乐器，并且与舞伎相邻。由此充分体现了乐舞排列结构中，舞蹈与节奏的关联及考量。



图 4-3-5 盛唐 敦煌第 217 窟 北壁 观无量寿经变

以琵琶与腰鼓的对舞为例。在盛唐第 172 窟南壁观无量寿经变中（图 4-3-6），两位舞伎分别手持腰鼓和琵琶，相对而舞。两侧伴奏乐队共十六人，每侧八人，分列两排，每排四人。左侧乐伎依次演奏：（前排）答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓兼鼗鼓、羯鼓；（后排）横笛、海螺、拍板、排箫。右侧乐伎依次演奏：（前排）筝、琵琶、阮、竖箜篌；（后排）拍板、竖笛、筚篥、笙。

从乐队排列可见，左侧前排紧邻舞伎的四位乐伎所奏皆为打击乐器（答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓兼鼗鼓、羯鼓）。而右侧前排四位乐伎所奏则皆为弦乐器（筝、琵琶、阮、箜篌）。这种打击乐器与弦乐器分列的组合形式已显示出这一时期对音响的具体要求和审美趣味。反映出唐代乐队排列形式的高度成熟。值得关注的还有，画面中一黑一白的乐伎、舞伎交替排列。这种鲜明的肤色对比暗示了多民族混合的特点。



图 4-3-6 盛唐 敦煌第 172 窟 南壁 观无量寿经变

在唐代乐舞渐趋成熟的过程中，由于画幅面积和比例所限，一组舞台已无法容纳规模庞大的乐舞人数。画工通过多组舞台的设置扩大了乐舞的场景，舞伎和乐队在多组乐舞组合中同步演出。这种形式主要出现在盛唐至晚唐时期的经变画中。其中的大型经变乐舞由数组不同的乐舞组合而成。最少为两组，最多的一铺经变中甚至出现了五组。每组乐队在规模和编制上已具备独立表现的功能。各组乐舞之间相互呼应，演奏形式、服饰造型协调统一，由此组成一个大型经变乐舞的整体。

以盛唐第 148 窟最为典型。该窟东壁南、北两侧均绘有大型经变乐舞场景。北侧药师经变中（图 4-3-7），三十四人组成的大型经变乐舞场面壮观，参与人数为敦煌壁画经变乐舞之最。整体上可分为三组。中间一组舞台上，舞伎两人位于中心，相对而舞。两侧伴奏乐队各九人，分列三排，每排人数并不相同，而是 3+4+2 的模式。演奏的乐器有琵琶、竖箜篌、排箫、筝、横笛、筚篥、竖笛、拍板等。另外，两侧的舞台上各有一组乐队，每组七人，分列两排。印度系的五件乐鼓（腰鼓、都昙鼓、答腊鼓、羯鼓、毛员鼓）和西域系的鸡娄鼓兼鼗鼓被置于每组的首排。外来乐鼓在乐队中的重要地位及功能可见一斑。



图 4-3-7 盛唐 敦煌第 148 窟 东壁北侧 药师经变

南侧观无量寿经变中（图 4-3-8），三十二人组成的大型经变乐舞按舞台布局可分为五组。正中舞台上，两位舞伎一正一反进行对舞。两侧的四组乐队与之形成中心对称。紧邻舞伎的两组乐队各八人，分列两排，每排四人。首排以琵琶、筝、竖箜篌等弦乐器为主，次排则以横笛、竖笛、排箫等管乐器为主。外层两组乐队各七人，分列两排，首排亦均为腰鼓、羯鼓、答腊鼓等西域打击乐器。



图 4-3-8 盛唐 敦煌第 148 窟 东壁南侧 观无量寿经变

中唐第 154 窟北壁报恩经变中的乐舞场景也是这种舞台化的表现形式。但在布局上却有别于前者。如图 4-3-9 所示，十八人组成的大型经变乐舞位于佛和众菩萨的两侧。桥廊上的两位舞伎持巾起舞，舞姿对称。伴奏乐队分为两组，每组八人，分列三排。乐器排列方面，左侧首排皆为打击乐器（羯鼓、腰鼓、毛员鼓），右侧首排皆为我国俗乐器——管乐器（笙、竖笛、排箫）。两侧的中排则以琵琶、箜篌、横笛、竖笛等管、弦两类乐器为主。末排均为节奏乐器（拍板、铙）。该例大型经变乐舞以佛和菩萨为中心，乐伎、舞伎互为对称。这种排列方式在这一时期十分罕见，在歌舞升平中展现佛国世界的极说法景象。



图 4-3-9 中唐 敦煌第 154 窟 北壁报恩经变

此外，中唐第 159 窟，晚唐第 156 窟、第 61 窟也是此类以对舞为中心，两侧乐队相互对称的乐舞结构。乐舞人数在二、三十人不等，最多可达三十四人。尽管，乐舞的规模、构图以及布局在盛唐以后发生了明显的变化。但是，乐舞排列上仍离不开中心对称这一基本结构规则。这种形式一直延续至五代以后才在壁画中销声匿迹。

3， 以四人舞为中心的对称

四人舞形式的舞蹈在唐代实属罕见，仅有一例。出现在敦煌初唐第 220 窟。在北壁药师经变乐舞图中，两组舞伎分别对舞双胡腾、双胡旋，形成了舞蹈中的对称。两侧的伴奏共有二十八人，左侧十五人，右侧十三人。乐伎交错坐于方毯上进行演奏。从画面来看，每侧各有前、后两组乐队组成。

如图 4-3-10 所示，左侧前组八人乐队分别演奏：羯鼓、腰鼓、横笛、鸡娄鼓、答腊鼓、锣、海螺、拍板；后组七人乐队分别演奏：竖箜篌、铙、笙、竖笛、拍板、筚篥、不详。



图 4-3-10 初唐 敦煌第 220 窟 北壁药师经变 左侧局部

再如图 4-3-11 所示，右侧前组七人乐队分别演奏：都昙鼓、腰鼓（二）、横笛（二）、拍板、锣；后组六人乐队分别演奏：花边阮、筚篥、方响、筝、排箫、竖笛。乐器排列方面，分布于舞伎周围的都昙鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、答腊鼓、锣、拍板等节奏乐器，透露出乐队与舞蹈之间的紧密关联。另从该乐队的编制及伴奏用途上可进一步推断，它可能与康国乐有关。虽然，二十八人的乐队规模远超于《旧唐书》中记载的五人形式。但是，乐器配置上却保留了节奏乐器为首的特征。印度系的腰鼓、羯鼓、都昙鼓、答腊鼓、西域系的鸡娄鼓，以及锣、拍板、铙、方响等俗乐器构成的打击乐组合数量丰富，多达十四件，占据乐队的半壁江山。由此，节奏乐器在乐舞配置中的重要性不言而喻。

此外，乐队中肤色不一的乐伎混合出现，亦折射出多民族融合的现象。尽管，该乐舞组合中两侧乐伎的人数略有差异，是少数非完全对称的结构，但在整体布局上仍呈对称形式。

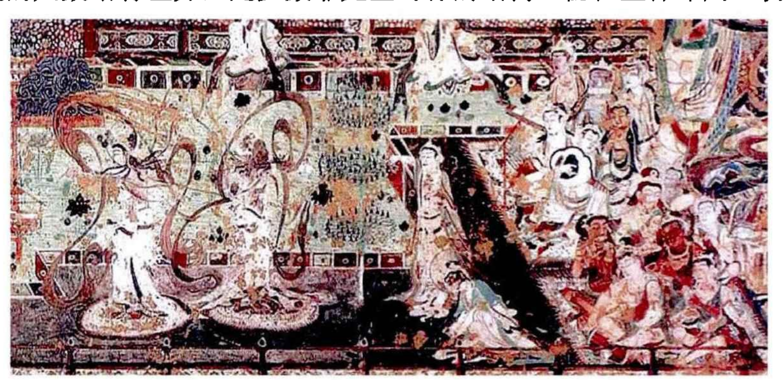


图 4-3-11 初唐 敦煌第 220 窟 北壁药师经变 右侧局部

在唐代壁画中，中心对称结构的乐舞数量相当可观，约占整体的 90%。在此排列范式下，乐队编制完善、排列整齐有序的大型乐舞已然定型。不仅如此，乐队编排上亦显现出对称的原则。各类乐器的数量和位置在精心的布局中，实现音响结构的平衡。相较于同时期中亚乐舞中的单数舞伎，我国唐代壁画中双人、四人的舞蹈形式是对北周成双、对称结构的进化。不仅隐射出汉文化中“和谐”、“均衡”的审美观念，也从侧面反映出唐代舞蹈艺术的高度成熟与发展。

除了音乐以外，唐代的中心对称结构也反映在这一时期的文学、制度、建筑、美术等各个领域。文学上，骈文继南北朝之后进一步发展，并逐渐演变成唐代格律诗中一种重要的修

辞格式——对仗。关于对仗，学界定义如下："本是一种修辞格式，原指旧体诗赋中，两句的意义互相对照，字面音节两两相对所构成的对偶句式。因其如同宫廷中的左右分设，相对而立的仗卫，故又称之为对仗。"[1]由此可知，对仗是一种讲究字面排偶、结构对称、声律平仄的修辞手法。这种强调结构意义和文体特征的对仗手法在唐代格律诗中得到了广泛的运用，并衍生出了工对、邻对、宽对、借对、正对、反对、叠字对等二十余种不同类型的对仗形式。工对形式的有：李白的五言律诗《送友人》："青山横北郭，白水绕东城。"[2]、陈子昂的乐府诗《登幽州台歌》："前不见古人，后不见来者。"[3]叠字对形式的有：李商隐的五言律诗《菊》："暗暗淡淡紫，融融冶冶黄。"[4]、崔颢的七言律诗《黄鹤楼》："晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲。"[5]等等。这些结构精致、句式整齐、声律押韵的唐诗反映出当时文学创作上的普遍对仗化的倾向。而这种通过文字的排列，呈现相互映衬的句式结构，显然与这一时期的乐舞排列中的对称结构有着异曲同工之妙。

音乐制度上，玄宗朝时期分设左、右教坊，两者各处一地，各司其职。与此同时，二部伎亦分设坐、立。堂上坐奏，堂下立奏。演奏规格、演出形式各有不同，各奏其乐。建筑上，宫殿、楼阁、亭台、宅邸等中国传统建筑，都是中轴对称的空间布局。美术上，敦煌壁画中的藻井、人字披、平棋、背光等装饰图案也透露出画工构图上的对称思维。唐代盛行的联珠纹、火焰纹、莲花纹、忍冬纹等装饰纹样亦在秩序化的排列中起到装饰对称的作用。有鉴于此，深驻于乐舞中的对称结构无疑是对唐代主流文化特征和审美倾向的直观反映，也是对北周以来平衡、对称结构的深化。



图 4-3-12 初唐 敦煌第 322 窟莲花纹藻井

[1] 引自王新霞："论律诗对仗的形成原因"，载《汉字文化》，1999 年第 4 期。
[2] [清]彭定求等：《全唐诗》卷 177，第 5 册，北京中华书局，1960，第 1804 页。
[3] 参见上注，卷 83，第 3 册，第 902 页。
[4] 参见上注，卷 539（145）。
[5] 参见上注，卷 130。

二、非完全对称结构

如果说，中心对称是唐代乐舞排列的基本原则。那么，两侧人数不等的乐队排列则是盛唐时期的个性特征。对于这种乐队形式，高德祥、庄壮等学者曾有如下阐释："对称的形式多种多样。有完全对等的对称。也有不完全对等的对称。"[①]在此定义的基础上，笔者将这类以舞伎为中心，两侧伴奏乐队打破严格左右对等的形式称为"非完全对称"。这类排列结构的乐舞集中出现在开元、天宝年间。

开元二十八年（740 年）韩休墓的乐舞图[②]中就有一例不完全对称的乐舞结构。如图 4-3-13 所示，画面中心为男女舞伎对舞胡旋舞的瞬间。两侧为十人组成的伴奏乐队。左侧四人，交错排列，分别演奏筝、拍板、笙、竖箜篌。右侧六人，分列两排。前排四人分别演奏排箫、琵琶、竖箜篌、筚篥。后排两人击奏铜钹、歌唱。乐队前方尚有一位疑似指挥的胡伎形象。其余部分歌者的形象已损毁。

该乐舞组合在乐器排列上，左侧一组均为我国俗乐器，右侧一组则为西域乐器。乐队架构上，胡、俗乐器的比例均衡，管、弦、打击三乐兼备。演奏形式上，除了右侧后排两位站立的乐伎和歌伎以外，其余皆为坐奏的形式。舞伎形象上，左侧的女性舞伎为唐人形象，右侧的男性舞伎为胡人形象。与舞伎相对应，乐伎形象上亦分男女、胡汉两类。



图 4-3-13 唐开元年间 韩休墓 乐舞图

天宝元年（742 年）李宪墓乐舞图[③]中也有一例不对称的乐舞组合（图 4-3-14）。画面中心为男、女两位舞伎的对舞。女性舞者左臂舒展，舞姿优美。男性舞者呈跪姿伴舞状。两侧共绘有十人。左侧四人为乐舞的观赏者，其中，后侧一人手持吹管类乐器。右侧六人组成的伴奏乐队分列两排，每排三人。前排三人分别演奏：琵琶、筝、笙；后排三人分别演奏：圆形鼓？、横笛、铜钹。其中，前排最右侧一位乐伎为典型的胡人面貌[④]。乐队中，胡乐器（琵琶、横笛、铜钹）、俗乐器（笙、筝）并用，比例接近。由此，胡、俗乐器，胡、汉乐伎在歌、乐、舞的组合中，还原了当时胡、俗乐融合的历史现象。

---

① 高德祥：《敦煌古代乐舞》，人民音乐出版社，2008，第 36 页。
② [唐]韩休墓《乐舞图》发掘于 2014 年陕西省西安市长安区大兆乡郭辛村。
③ [唐]李宪墓《乐舞图》发掘于 2000 年陕西省蒲城县三合乡三合村之北。
④ 由于壁画损毁严重，故相关乐舞信息主要参考陕西省考古研究所：《唐李宪墓发掘报告》。



图 4-3-14 唐天宝年间 李宪墓 乐舞图

另外，在天宝四载（745 年）苏思勖墓的乐舞图[1]中也可见此类排列方式（图 4-3-15）。以胡腾舞伎为中心，十一人组成的伴奏乐队位于舞伎的两侧。左侧六人，右侧五人。每侧之中分列两排。左侧前排三人分别演奏琵琶、笙、铜钹；后排三人分别演奏横笛、拍板、振臂伴唱。右侧前排三人分别演奏竖箜篌、筝、筚篥；后排两人进行伴唱、吹奏排箫。演奏形式上，两侧前排六位乐伎均跪坐毯上演奏乐器；后排五位乐伎则站立奏乐及歌唱。人物形象上，对比鲜明的西域舞伎与唐人乐伎相互合作，构成胡、汉交融的乐舞形式。乐队架构上，西域乐器占据主体，交织了少量我国俗乐器，形成胡、俗交融的乐队格局。毋庸置疑，这幅乐舞图像真实记录了唐代天宝年间，胡汉乐伎、乐器、乐舞相互交融的情况。







图 4-3-15 唐天宝年间 苏思勖墓 乐舞图

再以盛唐时期朱家道村唐墓东壁的乐舞图[2]为例（图 4-3-16），画面中心一位舞伎舒展长袖而舞，曼妙的舞姿接近软舞风格。两侧乐伎、歌伎共九人。左侧七人组成的乐队分列三排，错落有致。第一排两人演奏琵琶、竖箜篌；第二排四人分别演奏拍板、横笛、筚篥、笙；第三排一人击奏铜钹。右侧两人作伴唱。舞伎两侧乐伎、歌伎人数众寡悬殊，这种随意性较强的非对称式排列在唐代十分少见。乐队编制上，管、弦、打击三类乐器兼备。胡、俗乐器兼有。乐伎均为男性，舞伎和歌伎则为女性，并在演奏形式上有坐、立之分。由此推测，十人乐舞组合演出的这种集歌、乐、舞一体且融合胡、俗的综合艺术形式可能与当时盛行的歌舞大曲有关。

[1] 该乐舞图在 1952 年西安市东郊苏思勖墓被发掘，现藏于陕西历史博物馆。
[2] 该乐舞图在 1994 年陕西省富平朱家道村墓室东壁被发掘，现藏于陕西历史博物馆。



图 4-3-16 盛唐 朱家道村唐墓 东壁 乐舞图

通过对于开元、天宝年间唐墓壁画中乐舞排列、组合的剖析，可见其变迁的轨迹：玄宗时期，歌舞宴饮之风的盛行，教坊、梨园的设立，使大唐乐舞得到了前所未有的发展。乐舞的规模渐趋庞大，组合形态丰富，排列方式多元，且不再拘泥于单一及程式化的表现方式。画面布局上打破了乐伎、舞伎的设置，新增歌伎和观众。这种歌舞、器乐兼并的表现方式不仅是盛唐时期音乐壁画的鲜明特征，也是对于当时乐舞场景的真实写照。

乐舞组合中，胡、汉乐伎，胡、俗乐器的组合，亦清楚显示了胡、俗乐的融合以及胡舞的“俗化”现象。这一时期，恰逢历史上胡、俗乐融合的重要阶段。“开元二十四年，升胡部于堂上。”[①]将胡乐“公开化”之后，胡俗乐的融合开始步入了新的阶段。边地曲、胡舞以进贡的方式进入宫廷后便，不可避免的“俗化”。天宝十三年，“诸乐改名”[②]、“诏道调法曲与胡部新声合作”[③]的提出，更是标示了胡、俗二乐的全面融合。遵循着历史的轨迹，这类胡、汉交融下的乐舞形态是对当时“合胡部者为宴乐”[④]的形象诠释。

综观唐代乐舞排列，中心对称原则与北齐的对称结构相比发生了较大的变迁。十余人的小型乐舞组合逐渐发展成三十人以上的大型乐舞规模。画面构图从平面式渐趋立体化，但舞台在布局和设置上始终注重形式和结构的对称。多层舞台中的数组乐舞既各自独立，又相互联接。整体上仍然按照对称的法则进行排列组合。画面中心位置的菩萨、佛像，到乐伎，再到舞伎，形象上的转换透露出壁画内容、性质以及音乐体裁的变迁。不仅于此，这一时期的对称结构也延伸至舞蹈与配器。双人舞、四人舞等形式的出现体现了舞蹈中的“对称”原则。两侧的伴奏乐队除了人数上的对等，乐器编排上也寻求音响结构的“对称”。当然，这种对称的结构也并非一成不变。盛唐时期非完全对称结构的出现打破了中心对称结构中绝对平衡的乐队格局。虽然，从整体结构来看却仍未完全脱离对称的思维。但是，乐伎人数、演奏形式、服饰造型等细节上的差异，无疑是对长期以来形成的固定对称模式的一种突破，显现出玄宗朝时期高度成熟、自由的乐舞编排特点，也促使胡乐与俗乐在更开放的环境中展开交融。

[①] [宋]欧阳修：《新唐书·礼乐志》卷 22，北京中华书局，1975，第 476 页。
[②] [宋]王溥：《唐会要》卷 33“诸乐”条，北京中华书局，1955， 第 614 页。
[③] 参见上注，第 476-477 页。
[④] [北宋]沈括：《梦溪笔谈校正》，上海古典文学出版社，1957，第 232 页。

小　结

综上所述，乐队的排列组合在北凉至唐代历经了一段漫长的变迁过程。北凉至西魏时期，三至五件乐器组成的乐队，规模较小。横笛、琵琶、竖箜篌等西域乐器构成了乐队的主体。单音吹奏类乐器法螺、角、我国俗乐器筝、笙、竖笛、排箫的加入，使乐队呈现多元文化交融的格局。乐伎以独立或连续的形式分布在石窟的上、下两端。最常出现的天宫乐伎通常位于窟顶四壁的天宫栏墙内；飞天乐伎大多分布于窟顶藻井及四壁上端；礼佛之用的化生乐伎主要位于人字坡顶；药叉乐伎则列于四壁下端。这些乐伎以零散、无序的方式分散在石窟中。西魏时期，随着连续排列的乐伎数量递增，逐渐组成横排形的乐队。至此，乐队模式开始初显端倪。

北齐至隋，乐队规模逐渐扩展至十件乐器左右，且编制完善、配置均衡。胡腾舞、答腊鼓、檐鼓等西域乐鼓的涌现，加速了胡、俗乐器、乐舞的进一步融合。成双、对称结构的显现，意味着乐队模式已初具成型。在乐队排列形式的变迁中，乐伎在壁画中的位置也在发生变化。宗教、世俗性的各类乐伎，逐步从壁画的四周向中心位置聚合，衍生出藻井形、人字形等形体的乐队构图。

唐朝，乐舞规模进一步扩大，由二、十三人构成的大型经变乐舞，规模庞大。印度系（腰鼓类乐器、毛员鼓、羯鼓）、西域系（鸡娄鼓、齐鼓、檐鼓）外来乐鼓，以及中亚系舞蹈（胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞）的加入，促使胡、俗乐器、乐舞在空前繁盛的背景中展开深度交融。中心对称乐舞结构的定型，将歌、乐、舞三者井然有序地融为整体。开元、天宝年间，非完全对称结构的出现，打破了长期以来的受对称审美观念影响的固定范式，将盛唐乐舞的高达成熟的展露无遗。与此同时，大型经变乐舞场景篇幅宏大，覆盖整壁。构图上从横排、藻井、人字形等平面模式向立体结构演变。

分析、论述至此可知，乐队、乐舞排列形式的演变有着潜在的逻辑链接。胡、俗乐器、乐舞的交融轨迹中亦有着内在的发展规律。两者在相互的交织中，立体地还原了汉唐时期胡、俗乐的融合过程。

第五章　我国对外来音乐文化接受方式的思考

在本文前四章中，笔者就丝绸之路上的乐器、乐舞及其排列组合进行了全面的考察，阐述了汉唐时期外来音乐文化输入中国的过程。以下，将从文化接受角度对此展开论述。

一、　全面接纳时期

从汉代张骞西征打通丝绸之路、到十六国时期吕光灭龟兹、再到北周武帝与突厥的联姻，印度、西亚、中亚、西域各系的胡乐器、胡乐舞以势不可挡的态势输入中原。由此迎来了胡乐文化第一次的输入高峰。在此期间，以印度佛教为载体，丝绸之路沿线上石窟、寺院中的佛教壁画纷纷记录了胡乐文化的传播盛况。汉魏时期，在三至五件乐器组成的小型器乐组合中，琵琶、横笛、竖箜篌作为常见的胡乐器贯穿在早期的壁画中。在此乐队架构上，礼佛之用的佛教法器（法螺、铜钹）、西域系的吹奏乐器（角、筚篥）、以及排箫、筝、笙、竖笛等我国俗乐器的加入，使得乐队组合形态趋于多样化，并形成胡乐、佛乐、俗乐三乐并存的格局。这一时期的胡乐器主要在乐队中承担伴奏、伴唱的功用。此外，从三种乐器的比例来看，胡乐器在乐队中占据绝对的主体。在此基础上，缀以少量的中国俗乐器以及佛教法器。由此折射出胡乐文化的强势输入，以及我国对外来音乐文化所抱持的开放性的接纳之势。

与此同时，曹国、安国、康国、龟兹等国的胡乐人经丝绸之路辗转来到中原地区，并传来了西域的五旦七调以及佛曲等。至此，印度系的横笛、法螺、五弦琵琶、弓形箜篌、腰鼓、都昙鼓、毛员鼓、答腊鼓、羯鼓等；波斯系的四弦琵琶、竖箜篌、铜钹等；中亚系的胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞；西域系的筚篥、角、鸡娄鼓、齐鼓、檐鼓、苏摩遮、狮子舞、剑器浑脱舞等乐器、乐舞构成的庞大外来音乐体系，相继经丝绸之路传入中原地区，迅速渗透后与中国固有的雅乐器、俗乐器在多元的组合中大放异彩。

这一时期，虽然处于政治动荡，北方各民族迁徙等纷争、割裂的局面。但是，在与西域各国的战争、联姻、交流中，也促使了外来音乐规模性的入华。当然，这些异域文化的传播与兴盛也与帝王的喜好有关。事实上，早在东汉时期就已有灵帝好胡乐的记载。据《后汉书·五行志》载："灵帝……好胡服、胡坐、胡床、胡帐、胡饭、胡笛、胡舞。"[①]由此表明，崇尚胡乐之风由来已久。北魏宣武帝时，在关于龟兹乐演出情况的记载中，《通典》卷142云："宣武以后，始爱胡声。洎于迁都。屈茨琵琶、五弦、箜篌、胡笛、胡鼓、铜鼓、打沙锣、胡舞、铿锵镗镗，洪心骇耳。"[②]从中可见，中原一带持续的胡乐、胡舞热潮和龟兹乐的风靡盛况。到了北周时期，武帝对于胡乐的热衷程度依旧不减。正如《北齐书》卷11记载："后周武帝在云阳，宴齐君臣，自弹胡琵琶，命孝珩吹笛。"[③]此后的北齐文襄帝、

[①] [南朝]范晔：《后汉书·五行志一》，北京中华书局，1965。

[②] [唐]杜佑：《通典》卷142"乐二"，北京中华书局，1988，第3614页。

[③] [唐]李百药：《北齐书》卷11，上海中华书局，1972，第145页。

文宣帝等也都以好胡乐闻名。对此，《隋书》卷 14 记载如下：

杂乐有西凉鼙舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来，皆所爱好。至河清以后，传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁手淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。后主亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，倚弦而歌。别采新声，为《无愁曲》。[①]

由此可见，胡乐始终在帝王、贵族阶层中占有重要的分量，为外来音乐规模性、持续性地渗入中原打开了局面。我国对于胡乐毫无保留的接纳态度，为胡、俗乐的融合埋下了伏笔。

二、文化融合时期

经历了汉代至北周频繁的战乱以及政权的更迭，发展至隋朝，南、北政治上的归属，以及统一王朝的建立，使得南北政权、胡汉民族逐渐走向统一，形成共融的格局。宗教领域，从西域传来的佛教、景教、袄教、摩尼教等多种宗教兼容并立。音乐领域，隋文帝在一统大业后，纠正“雅正混淆”，整顿胡乐、讨论雅乐的“开皇乐议”等音乐制度的提出，折射出胡乐、雅乐为当时的主流音乐文化形态。正是在这样一种稳定、开放的社会、文化环境中，迎来了胡乐文化输入中原的第二次高潮。

在此期间，丝绸之路的畅通，促使外来音乐文化的接踵而至，并在中原找到了合适的生存及发展空间。这些以国别、地区命名的胡乐部、胡乐器继续大幅渗透在我国宫廷音乐中，并且占据相当的比重。隋代，七、九部伎的先后建立，标志着乐队形式进入了新的转折期，燕乐体制下的宫廷乐队模式更加明确。印度、波斯、西域各系外来乐器在与我国固有乐器的组合中形成胡、俗交融的乐队格局。其中，胡乐器已从早期独奏、伴唱的地位中逐渐在乐队中担任伴奏、合奏的重要角色。与此同时，史料、壁画中的乐队组合规模不一、乐器配置各具特色、风格鲜明。成双、对称结构的乐队排列开始初步成型。从中可见，我国对于胡乐从早前全面接纳的基础上不断发展。胡、俗乐在融合的过程中逐渐规模化、规律化，由此造就了胡俗交融的音乐形式及品种，并且盛极一时。

唐朝，作为中国古代乐舞空前繁盛的黄金时代，多元文化在此展开了一场波澜壮阔的交流与融合。政治统一、经济繁荣，国力强盛、体制完善等外部因素的优势，亦加速了外来文化的传播。在这种大唐文化的高度向心力下，周边的粟特、龟兹、疏勒、康国等西域诸国的音乐、舞蹈以进贡和交流的方式纷纷输入中原，不断发展，形成胡乐风靡朝野的景象。对此，元稹在《和李校书新题乐府十二首·法曲》中，生动地描述了对胡风潮流与风尚的追求。“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。”[②]可见唐朝社会中弥漫的崇尚胡文化风气已相当浓烈。胡乐、胡舞、胡服、胡妆、胡语、胡食等已渗透到唐人的日常生活及各个阶层，并将当时“以胡为美”的主流审美倾向展露无遗。

[①] [唐]魏征等：《隋书·音乐志》卷 14，北京中华书局，1973，第 331 页。
[②] [清]彭定求等：《全唐诗》卷 511（6），第 1025 页。

在此文化背景下，十部伎的定型、坐立部伎形式的确立、教坊、梨园两大俗乐机构的设立、唐代大曲、法曲的盛行等都显现出胡、俗乐舞深度交融的态势。舞蹈方面，中亚系的胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞、西域系的苏摩遮、狮子舞，以及受波斯、印度、吐蕃等多元文化影响形成的腰鼓舞、琵琶舞等胡舞与健舞、软舞汇聚一堂。乐器方面，胡乐器的数量、种类都创下了历史的高峰。其中，尤以印度、西域两系的外来乐鼓最为突出。至此，胡乐器与俗乐器在组合中形成的乐队规模庞大、编制完备。这也是外来乐器与我国固有乐器全面融入宫廷音乐的真实写照。乐器、乐舞在有序的排列中逐渐形成"成双"、"对称"的结构范式，亦从侧面反映出唐代乐舞的高度成熟。

在崇尚多元文化价值观的时代，唐人对于外来文化的接受与包容，达到前所未有的广度。我国对胡乐所持开明的立场及态度，促使了这些异族文化稳站于我国宫廷音乐之中。然而，相较于早期全面接纳的态势，唐朝，广泛的民族交流与文化互鉴，推动了多元音乐文化的融合，造就了兼收并蓄、绚丽多彩的唐代音乐。在这一广阔的空间内，雅、俗、胡三乐鼎峙的格局已基本建立。

三、自我消化时期

中唐，开元年间，"胡部登上堂"的提出将胡乐文化"公开化"之后，这些输入中原的胡乐逐渐产生变化。边地曲、胡舞以进贡的方式进入宫廷后便开始"俗化"、受"胡化"的八十四调则打破传统的宫调体系。可见，我国已从完全接受转向吸收消化胡乐的过程。天宝十三年，作为历史上一个重要的时间分水岭。在《唐会要》中关于诸乐改名，道调法曲与胡部新声的合作等历史事项的记载，标志了胡乐与俗乐真正走向融合。并且，透露出我国对于胡乐"自化"的接受方式。

在此之后，教坊、梨园等宫廷俗乐机构的陆续设立，迎来了胡俗乐交融的全盛时期。无论是《教坊记》中收录的曲名、还是太乐署中的曲目，都是对于唐代音乐、舞蹈、歌舞百戏等艺术形式的综合体现。从曲名、曲调的线索中，亦折射出胡乐、俗乐、佛教、道教等多元音乐文化融合的态势。

作为音乐史上的盛世阶段，由于国势强盛、皇帝对音乐持有开明立场、印度、波斯、粟特、西域、吐蕃等各系外来音乐、舞蹈源源不断地输入中原，在与中国固有音乐的交融中呈现出大唐音乐国际化的特点。毋庸置疑的是，胡、俗乐的交融也在此时达到了前所未有的高峰。由此可见，玄宗朝四十年间，作为胡俗乐融合的关键时期，它不仅呈现我国在音乐文化上的流变，亦折射出对外来音乐文化接受方式的转变。它见证了胡乐的输入逐渐从规模化走向深度化，胡、俗乐的融合逐渐从外化走向内化。由此形成的乐舞规模庞大、体系完整。既有浓郁的印度、中亚、西亚音乐特征，又不乏鲜明的中国风格。从各种音乐形态、体系的相互交织、渗透中可以清晰地看到，唐朝兼收并蓄的文化融合现象。

事实上，在汉唐近千年的发展脉络中，胡乐与俗乐作为两大具有代表性的乐种，将中国

音乐的发展历程割据成不同的阶段。从最初俗乐在雅乐、胡乐两股强势文化的夹击之下，以微弱的态势生存，到之后俗乐与雅乐、胡乐的交融，直至盛唐时期，胡乐与俗乐在进一步的交融中形成了新俗乐。在这段纷繁多彩的发展历程中，我国始终以包容的胸怀接受外来音乐文化，并逐步建立起了海纳百川的音乐格局。

本篇以历史学为依据，借鉴图像学、考古学等研究方法，多视角地对丝绸之路上的外来乐器、乐舞进行了全面的考察与审视。在宏大的历史语境中，对外来音乐文化的接受问题作出论述。长期以来，在学界的研究中，对于丝绸之路音乐的研究大多注重个体性的研究，而较少从音乐流变及文化接受层面展开考察。因此，笔者尝试从丝绸之路上的乐器、乐舞入手，尤其是对印度、中亚、西亚系的乐器、乐舞等展开不同层次综合性的考查。并且，对当时的中国是如何接受上述地区的音乐文化，又是如何融合这些外来文化进行深入的分析探讨。从而对汉唐时期胡、俗乐的融合轨迹作出深层的剖析，将史料、壁画中隐藏的这段深邃的历史文化进行全面、系统的还原，并期望以此抛砖引玉，引发对丝绸之路音乐课题的进一步关注与研究。由于笔者能力所限，对于此论题的研究仍尚显浅薄与稚嫩。希望在未来，以更开阔的视野，对丝绸之路上的音乐现象展开更深入的调查与研究。

参 考 文 献

（按主要责任者第一字的汉语拼音字母顺序排列）

一、中文参考文献

1，史籍类

[汉]班固:《汉书》，北京：中华书局，1962。

[宋]陈旸:《乐书》，景印文渊阁影印《四库全书》，台湾:商务印书馆，1986。

[晋]崔豹:《古今注》，北京：中华书局，1985。

[北魏]崔鸿：《十六国春秋》，吉林人民出版社，2005。

[唐]崔令钦:《教坊记》，中国古典戏曲论著集成，北京：中国戏剧出版社，1980。

[唐]杜佑:《通典》，北京：中华书局，1984。

[唐]段安节:《乐府杂录》，北京：中华书局，1985。

[唐]段成式:《酉阳杂俎》（前集《境异》），上海商务印书馆缩印明刊本。

[南朝]范晔:《后汉书》，北京：中华书局，1965。

[唐]房玄龄等撰:《晋书》，北京：中华书局，1974。

[宋]郭茂倩:《乐府诗集》，北京：中华书局，1979。

[清]胡鸣玉:《订讹杂录·剑器浑脱》，清嘉庆影印版。

[明]胡震亨:《唐音癸签》，台湾：商务印书馆，1975。

[东晋]鸠摩罗什译:《妙法莲华经》第一，序品，郑州：中州古籍出版社，2010。

[唐]李百药:《北齐书》，北京：中华书局，1972。

[唐]李林甫:《唐六典》，北京：中华书局，1992。

[清]刘锦藻:《清朝续文献通考》，北京：商务印书馆，1955。

[南朝]刘勰:《文心雕龙》丽辞篇，北京：中华书局，2012。

[后晋]刘昫:《旧唐书》，北京：中华书局，1975。

[元]马端临:《文献通考》，北京：中华书局，1986。

[唐]南卓:《羯鼓录》，沈阳辽宁教育出版社，1998。

[宋]欧阳修:《新唐书》，北京：中华书局，1975。

[唐]欧阳询:《艺文类聚》，上海图书馆，1959 年宋绍兴本影印。

[清]彭定求:《全唐诗》，北京：中华书局，1999。

[北宋]沈括:《梦溪笔谈校正》，上海古典文学出版社，1957。

[梁]沈约:《宋书·乐志》，北京：中华书局，1974。

[元]脱脱等:《宋史》，北京：中华书局，1985。

[宋]王溥：《唐会要》，北京：中华书局，1955。
[北齐]魏收：《魏书》，北京：中华书局，1974。
[唐]魏征：《隋书》，北京：中华书局，1973。
[明]张自烈：《正字通》，北京：中国工人出版社，1996。

2，著作类

岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，台湾：中华书局，1973。
伯希和：《伯希和西域探险记》（耿昇译），北京：人民出版社，2011。
陈凌：《胡乐新声：丝绸之路上的音乐》，北京：人民美术出版社，2005。
程旭：《唐韵胡风——唐墓壁画中的外来文化因素及其反映的民族关系》，北京：文物出版社，2016。
范文澜、蔡美彪：《中国通史》（第七章），北京：人民出版社，2008。
高德祥：《敦煌古代乐舞》，北京：人民音乐出版社，2008。
贺燕云：《敦煌舞蹈训练与表演教程》，上海音乐出版社，2009。
胡适：《白话文学史》，上海古籍出版社，2009。
黄钧、贝远辰、叶幼明：《历代骈文选》，长沙：湖南文艺出版社，1986。
黄维华：《中国古典散文精选注译》，北京：清华大学出版社，2009。
黄维华、傅璇琮：《中国古典散文精选注译》，北京：清华大学出版社，2009。
贾应逸：《新疆佛教壁画的历史学研究》，北京：中国人民大学出版社，2010。
金秋：《古丝绸之路乐舞文化交流史》，上海音乐出版社，2002。
李小荣：《敦煌佛教音乐文学研究》，福建人民出版社，2007。
林谦三：《东亚乐器考》，上海书店出版社，2013。
刘进宝：《丝绸之路・敦煌研究》，新疆人民出版社，2010。
宁夏文物考古所：《丝绸之路上的考古、宗教与历史》，北京：文物出版社，2011。
牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社，1991。
普加琴科娃、列穆佩：《中亚古代艺术》，新疆美术摄影出版社，1994。
丘琼荪：《燕乐探微》，上海古籍出版社，1989。
瞿兑之：《中国骈文概论》，上海：世界书局，1934。
任半塘：《唐声诗》，上海古籍出版社，1982。
任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社，2006。
史敏：《敦煌舞蹈教程：伎乐天舞蹈形象呈现》，上海：世界图书出版公司，2012。
宋博年、李强：《丝绸之路・音乐研究》，新疆人民出版社，2009。
苏北海：《丝绸之路・龟兹研究》，新疆人民出版社，2010。
孙机：《中国圣火一中国古文物与东西文化交流的若干问题》，沈阳：辽宁教育出版社，1996。

王克芬：《中国舞蹈史》（隋、唐、五代部分），北京文化艺术出版社，1987。
文学评论编辑部：《关于魏晋南北朝的骈文和散文》（第七辑），北京：中国社会科学出版社，1980。
萧统编、李善注：《文选》（卷二），上海古籍出版社，1986。
姚士宏：《克孜尔石窟探秘》，新疆美术摄影出版社，1996。
易存国：《敦煌艺术美学——以壁画艺术为中心》，上海人民出版社，2005。
庾信：《庾子山集》，吉林出版集团，2005。
乐声：《中华乐器大典》，北京：民族出版社，2002。
张庆捷：《胡商、胡腾舞与入华中亚人——解读虞弘墓》，山西：北岳文艺出版社，2010。
赵世骞：《丝绸之路乐舞大观》，新疆美术摄影出版社，1997。
赵维平：《中国与东亚音乐的历史研究》，上海音乐学院出版社，2012。
赵维平：《中国古代音乐史简明教程》，上海音乐出版社，2015。
郑汝中：《敦煌壁画乐舞研究》，甘肃教育出版社，2002。
郑汝中：《飞翔的精灵》，上海：华东师范大学出版社，2010。
中华大藏经编委会：《中华大藏经》（卷八《大明度经》），北京：中华书局，2011。
周伟洲、丁景泰：《丝绸之路大辞典》，陕西人民出版社，2006。

3，文章类

岸边成雄："日本正仓院乐器的起源——古代丝绸之路的音乐"，北京：《中央音乐学院学报》，1984(3)。
曹佳坞："敦煌壁画舞蹈S形肢体符号研究"，甘肃：《敦煌研究》，2008(2)。
柴剑虹："敦煌舞谱的整理与分析"，甘肃：《敦煌研究》，1987(4)。
陈海涛："胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析"，陕西：《考古与文物》，2003（3）。
陈明：《麦积山石窟乐伎图像研究》（硕士学位论文），陕西师范大学，2013。
陈维娜："丝绸之路上的五弦琵琶探讨"，贵州：《音乐时空》，2013(1)。
冯文慈："西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因"，西安：《交响》，1993(2)。
符号："敦煌壁画舞蹈形象摭谈"，吉林：《吉林艺术学院学报》，2010(1)。
高德祥："敦煌壁画中的反弹琵琶与反弹箜篌"，上海：《音乐爱好者》，1989(5)。
高德祥："敦煌壁画中的不鼓自鸣乐"，北京：《乐器》，1990(2)。
韩志刚："宁夏盐池唐墓石刻所反映的胡旋舞"，北京：《文物》，1994（3）。
何昌林："唐代舞曲《屈柘枝》——敦煌曲谱《长沙女引》考辩"，甘肃：《敦煌学辑刊》，1985(1)。
贺燕云："对敦煌舞体系的认识"，吉林：《北京舞蹈学院学报》，2009(1)。
何银香："敦煌壁画中反弹琵琶的文化内涵"，湖南：《艺海》，2013(7)。

贺志凌：《新疆出土箜篌的音乐考古学研究》（博士学位论文），中国艺术研究院，2005。
侯峰：《云冈石窟乐伎研究》（硕士学位论文），陕西师范大学，2010。
霍旭初：“新疆音乐文物综述”，北京：《中国音乐学》，1998(2)。
霍旭初：“西域佛教石窟寺中的音乐造型”，北京：《中国音乐学》，2005(3)。
蒋咏荷：“敦煌壁画中的隋唐乐器及其组合形式”，沈阳：《乐府新声》，1984(3)。
焦盼：《隋唐乐舞的舞蹈图像研究》（硕士学位论文），山西大学，2010。
解雨姣：《唐代乐舞在敦煌壁画中反映》（硕士学位论文），西北民族大学，2014。
金千秋：《丝绸之路乐舞文化交流史》（博士学位论文），中国艺术研究院，2001。
井增利：“富平县新发现的唐墓壁画”，陕西：《考古与文物》，1997（4）。
劳沃格林、方建军、林达：“丝绸之路乐器考”，西安：《交响》，2004(3)。
李昌集：“唐代宫廷乐人考略——唐代宫廷华乐、胡乐状况一个角度的考察”，湖南：《中国韵文学刊》，2004(3)。
李君：《云冈石窟中的乐器图像研究》（硕士学位论文），燕山大学，2014。
李玫：“新疆石窟壁画中的汉风乐器”，北京：《中国音乐学》，1991(1)。
李倩：《探析龟兹壁画乐舞与敦煌壁画乐舞的关系》（硕士学位论文），西北民族大学，2014。
李婷婷等：“敦煌舞蹈的民族性研究——以吐蕃统治时期敦煌莫高窟壁画中的舞蹈形象研究为例”，北京：《戏剧之家》，2016（9）。
李雄飞：“唐诗中的丝绸之路音乐文化”，西安：《交响》，1996(1)。
李雁：《隋唐宫廷中的印度乐——以乐器乐舞为例》（硕士学位论文），上海音乐学院，2006。
梁勉：“从唐墓壁画中的竖箜篌谈中西音乐文化交流”，陕西：《文博》，2008(3)。
梁勉：“试析唐韩休墓乐舞图”，北京：《文物天地》，2016（6）。
梁敏：“苏思勖墓《乐舞图》”，北京：《中国文物报》，2013（6，7）。
梁秋丽、周菁葆：“丝绸之路上的‘筚篥’乐器”，北京：《乐器》，2016(2)。
刘虹：“柘枝舞研究综述”，新疆：《新疆艺术学院学报》，2011(1)。
刘文荣：“敦煌壁画中所见‘葫芦琴’图像考释”，西安：《交响》，2013(2)。
刘锡涛：“南北朝时期西域音乐的东传”，新疆：《喀什师范学院学报》，1998(3)。
刘晓伟：《云冈石窟乐器图像初探》（硕士学位论文），山西大学，2007。
刘洋：《唐代宫廷乐器组合研究》（博士学位论文），中国艺术研究院，2008。
刘玉霞：“唐代艺术与西域乐舞”，新疆：《西域研究》，2002(4)。
罗丰：“隋唐中亚流传中国之胡旋舞——以新获宁夏盐池唐墓石门胡舞图为中心”，北京：《传统文化与现代化》，1994（3）。
罗希：《唐代胡乐入华及审美问题研究》（博士学位论文），西北大学，2012。
宁夏回族自治区博物馆：“宁夏盐池唐墓发掘简报”，北京：《文物》，1988（9）。
乔晴：《敦煌莫高窟第148窟乐舞壁画研究》（硕士学位论文），武汉音乐学院，2010。

饶宗颐：“代序——敦煌舞谱与后周之整理乐章兼论柳永《乐章集》之来历”，北京：《中国音乐》，1991(3)。
陕西省考古研究所：“西安北郊北周安伽墓发掘简报”，陕西：《考古与文物》，2000（6）。
史敏：“敦煌壁画伎乐天舞蹈形象呈现研究——动静中的三十六姿”，北京：《北京舞蹈学院学报》，2007(4)。
石应宽：“敦煌石窟乐伎及其音乐形态释考”，贵州：《贵州大学学报》，2009(4)。
柘植元一：“日本丝绸之路音乐的研究状况”，北京：《音乐研究》，2001(1)。
王福生：“敦煌壁画中的部分乐器考辩”，北京：《中国音乐学》，2006(4)。
王克芬：“晚期敦煌壁画舞蹈形象的考察与研究”，北京：《文艺研究》，1996(2)。
王克芬：“多元荟萃，归根中华——敦煌舞蹈壁画研究”，甘肃：《敦煌研究》，2005(3)。
王立增：“论汉唐时期宫廷音乐吸收胡乐的三个阶段”，江西：《上饶师范学院学报》，2003(4)。
王新霞：“论律诗对仗的形成原因”，北京：《汉字文化》，1999（4）。
魏晶：“隋唐时期西域音乐文化研究成果述要”，新疆：《新疆师范大学学报》，2005(1)。
席臻贯：“丝路音乐文化流向研究中的一些问题”，北京：《音乐研究》，1989(4)。
肖尧轩：《克孜尔石窟壁画中的伎乐及其乐队组合形式》（硕士学位论文），中国艺术研究院，2009。
肖尧轩：“克孜尔石窟伎乐壁画之音乐信息解读”，新疆：《新疆艺术学院学报》，2011(1)。
肖尧轩、刘文：“克孜尔石窟壁画中的弹拨类乐器及其组合研究”，新疆：《新疆大学学报》，2013(2)。
谢瑾：《中国古代箜篌的研究》（博士学位论文），上海音乐学院，2007。
谢生保：“敦煌壁画中的唐代‘胡风’——之一胡乐胡舞”，甘肃：《社科纵横》，1994(4)。
熊培庚：“唐苏思勖墓壁画乐舞图”，北京：《文物》，1960（1）。
许序雅：“胡乐胡音竞纷泊——胡乐对唐代社会影响述论”，新疆：《西域研究》，2004(1)。
叶栋：“敦煌壁画中的五弦琵琶及其唐乐”，上海：《音乐艺术》，1984(1)。
阴法鲁：“丝绸之路上的音乐文化交流”，北京：《人民音乐》，1980(3)。
阴法鲁：“丝绸之路上的凤首箜篌”，北京：《乐器》，2010(5)。
殷克勤：“丝绸之路与汉唐音乐之发展”，西安：《交响》，1993(1)。
赵世骞：“西域打击乐器——羯鼓”，广西：《民族艺术》，1993(1)。
赵维平：“丝绸之路上的琵琶乐器史”，北京：《中国音乐学》，2003(4)。
赵喜惠：《唐代中外艺术交流研究——以乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑为中心进行考察》（博士学位论文），陕西师范大学，2012。
钟力：“敦煌壁画中不鼓自鸣乐器组合之研究”，甘肃：《飞天》，2012(12)。
周菁葆：“新疆石窟壁画中的乐器”，北京：《中国音乐》，1985(2)。
周菁葆：“丝绸之路与东西音乐文化交流”，新疆：《西域研究》，1993(2)。

周菁葆："古代丝绸之路音乐舞蹈钩沉"，新疆：《新疆艺术学院学报》，2003(2)。
周菁葆："丝绸之路上的箜篌及其东渐"，新疆：《新疆艺术学院学报》，2010(1)。
周菁葆："丝绸之路上的凤首箜篌"，北京：《乐器》，2010(4)。
周菁葆："丝绸之路上的五弦琵琶研究"，北京：《中央音乐学院学报》，2011(3)。
周菁葆："丝绸之路上的双簧乐器研究"，北京：《乐器》，2013(3)。
周伟洲："唐韩休墓'乐舞图'探析"，陕西：《考古与文物》，2015（6）。
朱若昀：《所见中文文本敦煌乐舞艺术研究成果的研究方法分析》（硕士学位论文），西安音乐学院，2014。
庄壮："敦煌壁画乐伎形式"，北京：《音乐研究》，1993(3)。
庄壮："敦煌乐器研制使用的回顾和思考"，北京：《中国音乐》，1997(4)。
庄壮："敦煌壁画乐队排列剖析"，北京：《音乐研究》，1998(3)。
庄壮："敦煌壁画上的打击乐器"，西安：《交响》，2002(4)。
庄壮："敦煌壁画上的吹奏乐器"，西安：《交响》，2003(4)。
庄壮："论早期敦煌壁画音乐艺术"，北京：《中国音乐》，2004(1)。
庄壮："敦煌壁画上的弹拨乐器"，西安：《交响》，2004(4)。
庄壮："敦煌壁画乐器组合艺术"，西安：《交响》，2008(1)。

4，图册类

敦煌文物研究所：《中国石窟》（敦煌莫高窟），北京：文物出版社，2011。
敦煌研究院：《敦煌石窟全集》（音乐画卷），香港：商务印书馆，2001。
敦煌研究院：《敦煌石窟全集》（舞蹈画卷），香港：商务印书馆，2001。
敦煌研究院：《中国石窟艺术》（榆林窟），江苏美术出版社，2014。
敦煌研究院：《中国石窟艺术》（莫高窟），江苏美术出版社，2015。
河南省文物研究所：《中国石窟》（巩县石窟寺），北京：文物出版社，2012。
冀东山主编：《神韵与辉煌·陕西历史博物馆国宝鉴赏》（唐墓壁画卷），西安：三秦出版社，2006。
陕西历史博物馆编：《陕西古代文物》，陕西人民出版社，2011。
上海博物馆：《丝路梵相·新疆和田达玛沟佛教遗址出土壁画艺术》，上海书画出版社，2014。
史苇湘：《乐舞敦煌》，江苏凤凰美术出版社，2014。
西安市文物保护考古研究院编著：《西安文物精华·陶俑》，西安：世界图书出版公司，2014。
新疆维吾尔自治区文物管理委员会：《中国石窟》（克孜尔石窟），北京：文物出版社，1989。
云冈石窟文物保管所：《中国石窟》（云冈石窟），北京：文物出版社，1994。
张焯：《中国石窟艺术》（云冈），江苏美术出版社，2011。
中国敦煌壁画全集编辑委员会：《中国敦煌壁画全集》（中国美术分类全集），天津人民美术

出版社，2006。
中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系》（河南卷），郑州：大象出版社，1996。
中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系》（甘肃卷），郑州：大象出版社，1998。
中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系》（新疆卷），郑州：大象出版社，1999。
中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系》（山西卷），郑州：大象出版社，2000。

二、英文参考文献

Anju Jain, *Ajanta&Ellora,* Swastic Printer&Publishers.
Benoy K.Behl., *The Ajanta Caves：Artistic Wonder of Ancient Buddhist India,* Harry N.Abrams，1998.

图 片 目 录

图 4-3-4 中唐，敦煌第 112 窟，南壁观无量寿经变，图片源自：《敦煌石窟全集》(音乐画卷)。

图 4-3-5 盛唐，敦煌第 217 窟，北壁观无量寿经变，图片源自：高德祥《敦煌古代乐舞》。

图 4-3-6 盛唐，敦煌第 172 窟，南壁观无量寿经变，图片源自：《中国敦煌壁画全集》（盛唐）。

图 4-3-7 盛唐，敦煌第 148 窟，东壁药师经变，图片源自：《敦煌石窟全集》(音乐画卷)。

图 4-3-8 盛唐，敦煌第 148 窟，东壁观无量寿经变，图片源自：《敦煌石窟全集》(音乐画卷)。

图 4-3-9 中唐，敦煌第 154 窟，北壁报恩经变，图片源自：《敦煌石窟全集》(音乐画卷)。

图 4-3-10 初唐，敦煌第 220 窟，北壁药师经变左侧局部，图片源自：《中国敦煌壁画全集》（初唐）。

图 4-3-11 初唐，敦煌第 220 窟，北壁药师经变右侧局部，图片源自：《中国敦煌壁画全集》（初唐）。

图 4-3-12 初唐，敦煌第 322 窟，莲花纹藻井，图片源自：《中国敦煌壁画全集》（初唐）。

图 4-3-13 唐开元年间，韩休墓乐舞图，图片源自：《唐韵胡风》。

图 4-3-14 唐天宝年间，李宪墓乐舞图，图片源自：《唐韵胡风》。

图 4-3-15 唐天宝年间，苏思勖墓乐舞图，图片源自：图片源自：《中国音乐文物大系》（陕西卷）。

图 4-3-16 盛唐，朱家道村唐墓乐舞图，图片源自：《中国音乐文物大系》（陕西卷）。

后　记

初春未春的三月，博士论文终于完稿。带着些许欣喜，提笔写下了这篇后记。

将时间的帧律回放至二零零七年，入学时的一幕幕仿佛还在眼前。

时光过去许久，记忆仍然清晰。

二零一二年读研起，硕、博五年间，在导师赵维平教授的带领下，数次对丝绸之路音乐展开实地考察。从上海至敦煌，一次跨越八千三百公里的佛教石窟之行，到印度、新疆地区的音乐调查。这些丰富的感性体验，为这篇博士论文的撰写奠定了重要的基础。

在此期间，感谢导师赵维平教授从选题、成文到定稿每个阶段的悉心指导，以及师母对我学习、生活上的关心，令我倍感温暖。感谢韩锺恩教授、萧梅教授、洛秦教授在中期考核、开题报告时提出的宝贵建议，对我多有启发。感谢王金旋师姐、温和师哥、陈小杉、朱芸等好友的帮助和鼓励。

最后，感谢我的父母在写作最艰难、对未来彷徨的时刻，给予的无限支持。

回首在上音本、硕、博十年时光，绵延而充沛。无数零碎的记忆片段，串联起这段难忘的学习经历。

因此，以这本并不算厚重的毕业论文纪念这如梭的十年。

吴洁

2016 年 3 月 17 日 凌晨